

Literatura de cordel: a colecção e o pensamento
de José Oliveira Barata

Ângela Isabel Henriques Pardelha

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Março, 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Teresa Araújo

Aos meus pais,
que me deram o amor e as armas

Literatura de cordel: a colecção e o pensamento de José Oliveira Barata

Ângela Isabel Henriques Pardelha

O presente estudo analisa o conjunto de dez folhetos de cordel coligidos por José Oliveira Barata entre 1988 e 1995 à luz do pensamento exposto num ensaio que escreveu pela mesma altura, intitulado “Algumas Reflexões sobre a Literatura Teatral de Cordel no Setecentismo Português” (1992). Pelo facto de, nesse contexto, o autor defender a ideia de que a produção dramática editada em cordel era, mais do que a manifestação de um subsistema cultural autónomo, uma reacção premeditada à instituição social e literária, avança-se a hipótese de a selecção a que então procedeu como editor ter tentado ser particularmente fiel às ideias que vinha formulando como crítico. Deste modo, a análise do *corpus* definido atende, sobretudo, aos valores ideológicos subjacentes a cada composição e aos modelos de relação com o real, com a instituição e com o cânone que, em conjunto, preconizam. Uma vez comprovada a influência de semelhante visão sobre a colecção em apreço, recorre-se ao confronto com os paradigmas formais, temáticos e performativos do teatro português dos séculos XVII e XVIII para constatar que, embora certas potencialidades críticas fossem inerentes ao cultivo de determinados géneros e temas, não eram apanágio exclusivo da edição em cordel nem tão pouco do período temporal considerado por José Oliveira Barata.

This study analyses ten leaflets compiled by José Oliveira Barata in the time between 1988 and 1995 under the guidance of an idea represented in an essay he wrote in that same period of time entitled “Algumas Reflexões sobre a Literatura Teatral de Cordel no Setecentismo Português” (1992). The author argues that the theatrical production edited in this format was more than just a manifestation of a cultural and autonomous subsystem: it was regarded as a deliberated reaction to social and literary institution. Based on that, we postulate that his selection as an editor was intended as being loyal to the ideas he had created over time as a critic. In this way the analysis of this defined *corpus* has in consideration ideological values that reside underneath each text and models of correlation with reality, institution and even with canon. Once the influence of his vision about this collection is verified, the confrontation with formal, thematic and performative paradigms of the Portuguese theatre is used to conclude that, although certain critical potential was intimately related to the growth of specific genres and themes, they were not a right exclusive to this edition format nor were they an appanage of the time period considered by José Oliveira Barata.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, cordel, canône, instituição, contracultura

KEYWORDS: Theatre, Chapbook, Canon, Institution, Counterculture

Índice

0. Introdução.....	1
1. O teatro em cordel no contexto do património teatral português (séculos XVII-XVIII).....	3
1.1. Sobre a designação de “literatura de cordel”.....	3
1.2. Paradigmas formais do teatro em cordel.....	5
1.3. Configurações temáticas do teatro em cordel.....	20
1.4. Universo performativo.....	25
1.4.1. Espaços de representação.....	25
1.4.2. A leitura em redes sociais.....	30
2. A colecção de José Oliveira Barata.....	31
2.1. Uma chave de leitura.....	31
2.2. Análise do <i>corpus</i>	36
2.2.1. <i>Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos</i>	36
2.2.2. <i>Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos</i>	46
2.2.3. <i>Entremez Intitulado O Moço Esperto Logrado</i>	51
2.2.4. <i>Auto das Padeiras, Chamado da Fome, ou do Centeio e Milho</i>	59
2.2.5. <i>Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos</i>	64
2.2.6. <i>Novo e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Sofre quem se Casa e o Remédio para não Sofrer</i>	73
2.2.7. <i>Aquí se contenien dos obras maravillosas, nuevamente compuestas. La primera una Práctica muy sentida entre el cuerpo y el alma. La otra es Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santísima</i>	80
2.2.8. <i>A Força de uma Alegria</i>	86
2.2.9. <i>Prática de Três Pastores</i>	92

2.2.10. <i>Obra Novamente Feita da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Conforme Escreveram os Quatro Santos Evangelistas</i>	100
3. Conclusões.....	104
4. Bibliografia.....	106

0. Introdução

Entre o vasto conjunto de folhetos de cordel legado pela tradição editorial, avulta, como é sabido, a produção teatral. Todavia, se esta representatividade torna obrigatória a sua referência na maioria das histórias do teatro português, o estatuto marginal deste repositório (que advém sobremaneira da quase sempre redutora aproximação deste *corpus* ao domínio da literatura popular) tem levado a que, por vezes, não se vá além da alusão apressada ou do capítulo breve¹.

Alguns estudiosos têm, no entanto, vindo a considerar premente a análise sistemática deste núcleo de textos, bastante diversificado do ponto de vista formal e temático. Em primeiro lugar, pela longa vigência cronológica da produção e circulação deste tipo de impressos. Com efeito, tendo surgido no século XVI, impulsionado pelas potencialidades do advento da imprensa, e evidenciando particular vigor ao longo de todo o século XVIII, manteve a sua vitalidade até ao terceiro quartel do século passado (Nogueira, 2004, p. 12). Em segundo lugar, por permitir tomar o pulso às preferências de leitores e espectadores: a literatura teatral de cordel mostra, por exemplo, como formas tradicionais (o auto de inspiração vicentina e o entremez, entre outros subgéneros) jamais caíram em desuso, convivendo ao longo deste arco temporal com a influência especialmente pujante do teatro castelhano e, bem assim, com a do texto dramático francês e a do teatro lírico de matriz italiana. Em terceiro lugar, porque esta literatura surge também como objecto literário complexo, que “se situe en un point d’interference entre la litterature orale et la litterature dite ‘savante’” (Brochon, 1958, p. 1567) e, como tal, implica que se considere o significado de práticas como a leitura em voz alta ou a leitura em grupo (Ramos, 2008, pp. 29-45) e, inclusivamente, o de eventuais iniciativas de recriação poética. Por último, porque só pelo estudo do *corpus* é possível reflectir sobre a sua inclusão ou exclusão no cânone literário nacional, onde Luciana Stegagno Picchio o situava “o contributo mais original e, portanto, mais autêntico da dramaturgia portuguesa para o teatro europeu” (1969, p. 22).

¹ Veja-se, por exemplo, o caso de José Oliveira Barata que, embora sendo um dos estudiosos que mais tem contribuído para o conhecimento da literatura teatral de cordel, lhe consagra apenas o ponto 4.9 da sua *História do Teatro Português*, num capítulo com o elucidativo título de “Breves considerações sobre a produção teatral de cordel” (1991, pp. 247-252). Já Luiz Francisco Rebello, em livro com título idêntico, associa o teatro de cordel à figura de António José da Silva no capítulo “O ‘Judeu’ e o teatro de cordel” (1972, pp. 63-68). Na sua opinião, os “verdadeiros continuadores” do primeiro poderiam descobrir-se entre os autores de folhetos.

A presente dissertação pretende contribuir para avaliar a relação da produção teatral de cordel com a instituição literária – em particular à luz de um pensamento que, tendo sido mormente desenvolvido por José Oliveira Barata, a toma como subsistema cultural de configuração e valor alternativo. Partindo de um *corpus* necessariamente particular (dado o âmbito do trabalho académico), inseri-lo-emos no quadro mais vasto da produção dramática da época e diagnosticaremos paradigmas de criação e de recepção. Maior atenção se prestará, no entanto, aos esquemas formais que servem esse diálogo, na tentativa de descobrir os motivos que explicam a prevalência de formas medievais, como o auto e o entremez, em pleno século XVIII. Luciana Stegagno Picchio chamava a atenção do leitor, em meados dos anos sessenta, para o “fenómeno do teatro impresso e não representado que actualmente [em 1964] se está a consolidar na Península Ibérica, mais do que em qualquer outra parte, como um novo ‘género’ literário” (1969, p. 24). Tomava-o como “resultado de uma atitude literária que à forma dramática (...) julga poder confiar mensagens mais directas das que se poderiam enxertar em qualquer outra forma poética” (*ibidem*). Mas não poderá ser esta uma reactualização (in)consciente de uma opção autoral historicamente muito anterior e, por esse motivo, repleta de significado na contemporaneidade? Se, como avança Julio Caro Baroja num célebre ensaio sobre o tema, a “escala para la gran literatura (...) no es válida para el que estudia la literatura de cordel, ni siquiera para empezar” (1990, p. 524), há, pois, que lançar as bases de um novo edifício crítico, suficientemente robusto no que ao plano da teoria dos géneros diz respeito². Assim parece pensar Eugenio Asensio, quando afirma, a propósito do entremez, que “las analogías formales son, igual que en las lenguas el sistema morfológico y sintáctico, las notas decisivas, las únicas que ponen en tela de juicio la individualidade” (1971, p. 25), e Roger Chartier ao destacar a atenção concedida pelos impressores de Troyes à forma dos textos que divulgavam (2002, pp. 174-177).

A amplitude da temática e os limites da dissertação exigem, por conseguinte, a limitação do *corpus* a considerar. Ter-se-ão assim em conta os dez folhetos de cordel coligidos entre 1988 e 1995 por José Oliveira Barata, numa edição da responsabilidade

² Também Aníbal Pinto de Castro chama a atenção, no prefácio ao *Catálogo da Colecção de Miscelâneas. Teatro*, para a ambiguidade terminológica que impera neste domínio: “Um primeiro assunto que pode vir a ser devidamente esclarecido graças ao estudo desse material, e que pressupõe fundamentais implicações com outros que porventura venham a tratar-se, é o da definição dos vários sub-géneros dramáticos, já porque as suas designações, oscilantes e imprecisas, se mostram equívocas, já porque uma mesma designação abrange por vezes obras muito diferentes, na sua essência, na sua estrutura, no seu estilo e nas finalidades que tinham em vista” (1974, p. 3).

da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra que reúne, em duas pastas, um total de 20 fascículos (cada um dos dez folhetos apresenta-se, pois, sob a forma de duas edições: uma antiga, fac-similada e enriquecida com gravuras; outra adaptada às modernas convenções ortográficas e desprovida de imagens). O arco temporal a que nos circunscrevemos abrange, portanto, uma grande parte do século XVII e quase todo o século XVIII, datando o folheto mais antigo de 1626 e o mais recente de 1784³.

Antes, porém, de considerarmos a referida colecção – avaliando, sobretudo, a sua representatividade e significado (designadamente no contexto da investigação que há vários anos vem desenvolvendo José Oliveira Barata) –, bem como cada um dos textos que a compõem, urge, em primeiro lugar, analisar os paradigmas formais, temáticos e performativos que definiam o teatro português naquela época.

1. O teatro em cordel no contexto do património teatral português (séculos XVII-XVIII)

1.1. Sobre a designação de “literatura de cordel”

No estudo que agora se enceta, é tão relevante atender aos paradigmas formais de edição e publicação dos textos dramáticos quanto àqueles a que atendia a sua composição.

Observemos que a designação de *literatura de cordel* deriva de critérios alheios ao texto, remetendo para o modo de exposição dos folhetos nos espaços da sua comercialização: nas feiras, à porta de estabelecimentos ou noutros lugares públicos, estes eram suspensos em cordéis. Apesar das críticas à sua utilização (relacionadas, sobretudo, com a indução de uma proximidade face ao conceito de literatura popular e com a facilidade com que, “por razões de analogia material e conteudística” [Nogueira, 2004, p. 3], outras obras podem passar a pertencer ao universo de cordel), a expressão encontra-se actualmente consagrada pelo uso e pela dificuldade inerente à escolha de uma denominação substituta. O principal problema consiste, no entanto, em confundir

³ Ressalve-se, desde já, que um dos folhetos considerados surge sem qualquer referência a data de publicação. Todavia, é possível que esta remonte também aos finais do século XVIII. Remete-se o leitor para a explicação aposta por José Oliveira Barata ao referido folheto (*Novo e Gracioso Entremez Intitulado Quanto sofre quem se casa e o remédio para não sofrer*, 1988, s. p.), onde se informa que a pesquisa nos catálogos de literatura de cordel existentes permite encontrar três edições ligeiramente diferentes, todas do ano de 1792.

este tipo de edição e de comercialização com um determinado género literário, obliterando assim o facto de terem sido publicados, em folheto, textos de propaganda política, poesia épico-lírica, teatro, romances – entre outras composições que, sob anonimato ou não, podem revelar tanto uma matriz culta e uma consequente aproximação ao cânone instituído, quanto uma matriz popular e um afastamento premeditado face à teoria e à praxis literária reconhecida e valorizada em cada época. Embora já não se reivindique a substituição da designação genérica, alguns autores insistem em estabelecer critérios taxionómicos internos, passíveis de definir núcleos portadores de alguma sistematicidade para este domínio. É o caso de João David Pinto-Correia, cujo modelo, concebido em função do tipo de mensagens e admitindo a possibilidade de integrar subcategorias, propõe uma divisão em quatro grandes unidades: informático-didáctica, lírica, imaginário-narrativa e, finalmente, uma unidade exclusivamente dedicada ao teatro de cordel (1993, pp. 157-161). José Oliveira Barata, recuperando as várias tentativas de classificação propostas para o cancionário português, acredita, por sua vez, que

(...) mais produtiva será a tentativa (talvez mais facilmente aplicável ao estrito domínio da nossa produção de cordel), de conciliar vários vectores de análise, desde uma perspectiva Histórico-Geográfica-Filosófica [geográfico-histórico-cultural; geográfico-histórico-filológica; geográfico-comparativo], contemplando uma componente Analítica [analítico-linguística; analítica-poética-retórica; analítico-narratológica-semântica] para, finalmente, buscar uma perspectiva globalizantemente Interpretativa [interpretativa-antropológica; interpretativa-psicanalítica; interpretativo-ideológica] (1992, p. 387, nota 1).

Arnaldo Saraiva sugere, por seu turno, uma distinção mais simples: entre folhetos monologais e folhetos dialogais. Uns e outros seriam posteriormente subdivididos conforme estivessem escritos em verso, prosa ou verso e prosa (1975, p. 121).

Ainda que a expressão *de cordel* se mostre capaz de congregar sob a sua esfera este imenso conjunto de objectos impressos – cuja tipologia, temática e extensão diversas põem em evidência não apenas uma rede de influências literárias e culturais incrivelmente vasta e complexa, mas também diferentes graus e modalidades de intervenção autoral (que passam, por exemplo, pela criação individual ou colectiva, pela tradução e pela recolha e fixação de tradições orais e populares) –, cremos ser mais útil e mais preciso correlacioná-la, não com o conceito de *literatura*, mas antes com a esfera

da *edição*. Falar de composições *editadas em cordel* permite reconhecer, como principal factor de coesão deste material singular, as práticas editoriais referidas, bem como a consequente uniformidade gráfica obtida pelo recurso a métodos de impressão economicamente mais acessíveis, mas evitar, nos casos em que esta é dispensável, a reflexão sobre as fronteiras da instituição literária. Privilegiar as especificidades da edição como critério de classificação favorece ainda a comparação com as estratégias que se seguiam noutros países europeus, sensivelmente na mesma época⁴.

1.2. Paradigmas formais do teatro em cordel

Nos séculos XVII e XVIII, a par da circulação em folhetos de cordel, a maior parte das vezes sob um persistente anonimato, as peças de teatro eram também divulgadas em edições de autor e compilações, mais vocacionadas para uma elite culta, geralmente dotada de um maior poder de compra. No entanto, a edição em livro não ignorava os textos divulgados através de folhas volantes ou as diferentes versões manuscritas que também circulavam abundantemente. Disso mesmo dá testemunho Francisco Luís Ameno na *Advertência do Colector* que abre a compilação em dois tomos de grande parte da obra de António José da Silva, *Theatro Comico Portuguez*. Falando dos muitos curiosos a quem não bastava a representação quotidiana das óperas, reconhece a existência – à qual inclusivamente recorreu, enquanto editor – de um vasto fundo manuscrito que então corria:

(...) não satisfeitos muitos dos curiosos com as ouvirem quotidianamente repetir, passavam a copiallas, conservando ao depois estas cópias com huma tal avareza, que se faziam invisíveis para aqueles que, desejavão na leitura dellas, huns apagarem o desejo de as lerem, pelas não terem ouvido, outros renovar a recreação, com que no mesmo Theatro as virão representadas (citado em Barata, 1998, p. 95).

Nos frontispícios dos folhetos de cordel setecentistas, é observar a diversidade de designações como *auto*, *farsa*, *entremez*, *drama*, *comédia*, *tragédia*, *tragicomédia*, *loa*, *ópera*, etc.. As fronteiras que separam os diferentes subgéneros dramáticos estão, no entanto, longe de ser rigorosas segundo os critérios mais recentes – e os títulos das

⁴ Veja-se, por exemplo, como em França, Inglaterra e Espanha também se difundem estas publicações de pequeno formato e baixo custo. Circulam sob o nome de *bibliothèque bleue*, *chapbooks* e *pliegos de cordel*, respectivamente.

peças são um dos primeiros sintomas dessa indefinição conceptual, desde logo pela adjectivação expressiva que normalmente os envolve. A palavra *drama*, por exemplo, pelo seu carácter genérico, tendia a congregar em seu redor numerosos adjectivos, cuja utilização, para além de servir estratégias publicitárias, permitia dissimular eventuais dúvidas quanto à classificação do texto dramático em presença.

A limpidez da poética clássica, apanágio quase exclusivo da tragédia e da comédia, vira-se obscurecida, na Idade Média, pelo surgimento de novas formas dramáticas associadas à actividade de jograis e trovadores, aos rituais litúrgicos e à popularidade de outros géneros literários, como as novelas de cavalaria e os livros hagiográficos, que estimularam o instinto mimético e lúdico (Rebello, 1972, p. 17). Do drama sem literatura, do arremedilho de estrutura simples e pendor mímico, do momo palaciano que extraía do universo cavaleiresco os seus temas e pedia emprestados à elite cortesã os seus intérpretes, as representações foram evoluindo no sentido de se tornarem cada vez mais estruturadas, espectaculares e complexas. Por outro lado, o texto literário também reivindicou para si um crescente protagonismo, contrapondo ao estatuto periférico que lhe estava reservado nas manifestações dramáticas medievais um estatuto, senão central, pelo menos equivalente ao de outros elementos envolvidos no espectáculo de teatro.

O entremez pertencia igualmente ao conjunto destas formas primitivas, cujo aparecimento remonta aos séculos XIV e XV. Assumiu-se, desde o início, como uma designação de sucesso, que soube vencer o tempo e desenvolver-se durante os três séculos subsequentes. A importância de que desde logo se revestiu – e que levou a que, segundo Jorge Osório, “o horizonte de conhecimentos e de expectativas [sic] que o público cortesão português possuía em matéria de ‘representações’ profanas, nos tempos a que se portam os versos de Resende” se limitasse aos momos e aos entremezes (citado em Barata, 1991, p. 71) –, fê-lo trilhar, desde muito cedo, o caminho da polivalência e da imprecisão terminológica. Jorge Osório acrescenta ainda que “outras espécies de representações de tipo profano eram conhecidas, de maior ou menor antiguidade, mas aquelas duas eram as mais frequentes em todas as ocasiões em que a ‘representação’ era exigida” (*ibidem*).

De origem castelhana e originalmente dependente da comédia, o entremez afirmou-se como peça breve de intenção satírica e configuração burlesca. Segundo Díez Borque, integrava o conjunto de géneros breves funcionais, cuja importância ficava patente na relação com a peça principal, indo da “*explicación y captatio benevolentiae* a

la comicidad exenta, contrapeso de la pieza seria a que acompañan, pasando por los intentos de espectáculo globalizador que supone la incorporación de canción y danza” (1987, pp. 65-66). Assim, se no primeiro grupo se encontrariam intróitos, argumentos, prólogos e loas, o segundo seria fundamentalmente composto por entremezes e passos, contando, a partir do século XVII, “con jácaras, mojigangas, baile y una pluralidade de mezclas e indelimitaciones” (1987, p. 66). Em Portugal, o entremez traçará desde o seu nascimento uma curva ascendente, que lhe permitirá rivalizar com a ópera em número de espectadores ao longo de quase todo o século XVIII e suplantá-la definitivamente quando decresce a importância do teatro lírico na corte, sobretudo a partir de 1792 (Castro, 1974, s. p.).

Na crítica portuguesa, o silêncio sobre o entremez é quase total – e contrasta em absoluto com o panorama oferecido pelo meio académico espanhol⁵. Depois de Armando Cotarelo ter aberto caminho em 1911, com a publicação da sua *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, surge, em 1965, o trabalho fundamental de Eugenio Asensio, através do qual o autor se propõe traçar o *Itinerario del entremés*.

Segundo Asensio, foi Lope de Rueda (c. 1510-1565) o responsável pela autonomização do entremez face à comédia. Todavia, a independência conquistada raramente se manifestou no plano performativo⁶ e jamais impediu que, entre ambos os géneros, se mantivesse uma complexa relação de “atracción y repulsión” (1971, p. 15). Embora procure especializar-se cada vez mais, adoptando fórmulas distintas e buscando inspiração noutros contextos, as convergências no plano argumental e formal, bem como ao nível dos expedientes por meio dos quais se garante a comicidade, fazem do entremez um prolongamento da tipologia textual que lhe deu origem. Separam-nos, porém, a curta extensão e precária unidade do entremez, a sequência causal e narrativa a que obedece a comédia, o diálogo que o primeiro tende a estabelecer com o segundo, parodiando temas e figuras, e, sobretudo, o tipo de abordagem e de perspectiva que um e outro assumem diante da realidade. Eugenio Asensio enumera quatro grandes diferenças: 1) se a moralidade da comédia é central e explícita, assistindo-se, depois da

⁵ Apesar dos doze anos passados sobre a sua publicação, remete-se para o artigo de Abraham Madroñal onde se elencam os principais estudos e iniciativas editoriais sobre o teatro breve do Siglo de Oro: “Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro” (2004, pp. 455-474).

⁶ A publicação em folhetos de cordel foi, no entanto, um dos expedientes por meio dos quais se garantiu a divulgação autónoma de entremezes, fora do contexto da festa teatral barroca, que perseguia um ideal de totalização estética e se revestia de um carácter compósito pela junção de elementos verbais e paraverbais.

perturbação, à restauração da ordem, no entremez procura-se sobretudo o deleite do espectador – pelo que, a existir moralidade, esta será sempre acessória e implícita; 2) a comédia tende a inspirar no espectador um sentimento ideal, que implica a projecção na história e a identificação pessoal com o herói; o entremez, pelo contrário, confirma quase sempre a superioridade do público em relação às personagens; 3) a jocosidade surge, na comédia, ao serviço de pretensões moralizantes, como contraponto dos sentimentos elevados que inevitavelmente saem reforçados, ao passo que no entremez constitui um elemento transversal e subversivo que retira a qualquer segmento a sua seriedade; 4) finalmente, enquanto a comédia tira proveito das potencialidades da palavra poética, o entremez constrói-se sob o signo do gesto (1971, pp. 39-40).

Entre os géneros dramáticos congéneres surge ainda a farsa – e foram vários os estudiosos que tentaram pôr em relevo a sua ligação com o entremez, apelidando este último de “farsa breve” ou “abreviada”. Luciana Stegango Picchio referir-se-á inclusivamente, a propósito da obra de Afonso Álvares, aos “entremezes farsescos que o autor introduz até nas peças mais devotas” (1969, p. 97). Na definição etimológica apresentada por José Pedro Machado, cita-se o verbete de Bloch-Wartburg no *Dictionnaire étymologique de la langue française*, segundo o qual a palavra *farsa* “a pris aussi le sens de ‘petite pièce bouffonne’ au XVe s., probabl. parce que cette petite pièce était d’abord introduite dans la représentation d’un *mystère*, comme la farce qu’on introduit dans une volaile, etc. (...)” (citado em Machado, 1977, vol. III, p. 24).

Pese embora os seus antecedentes se encontrarem já na Antiguidade Clássica, nomeadamente na tradição das *fabulae atellanae* e das representações cómicas dóricas, o vocábulo só surge associado a iniciativas dramáticas a partir do século IX, quando se procedeu ao enriquecimento musical e verbal da liturgia. As *farsae* ou *farsurae*, etimologicamente derivadas do verbo latino *farcire* (que, com o significado de “recheiar”, aludia à introdução deliberada destes segmentos na cerimónia religiosa), eram frequentemente compostas em língua vernácula e serviam para clarificar o significado das passagens em latim (Davis, 1978, p. 7). Nasceu, portanto, tal como o entremez, sob o signo da dependência, e traçou, como ele, o mesmo percurso no sentido da autonomização. Uma vez emancipada, passou a cobrir uma vasta área de indefinição entre auto e comédia (Díez Borque, 1987, p. 39), distinguindo-se do primeiro pela extensão superior e pelo predomínio de temas profanos e da segunda por não dispor de uma poética definida e não apostar, como ela, na dimensão interior e intelectual que move as personagens e determina a acção. Corresponderia, em suma, a uma forma mais

primitiva e grotesca que, no início, não se revestiu necessariamente de uma configuração cômico-satírica. Desenvolveu-a na relação com várias festividades de carácter carnavalesco ou religioso (que alimentavam, como é sabido, um rico substrato de sermões burlescos, procissões, alegorias, momos, ladainhas, mistérios, moralidades e vidas de santos) e na sequência de sucessivas proibições, que acabaram por delegar em sociedades seculares a responsabilidade por este tipo de representações. Obedecendo a um novo código, passou, tal como o entremez, a apoiar-se “en la exaltación de la risa, frente a la seriedad y solemnidad de la cultura oficial, así como en la reivindicación del placer frente al rigor transcendente de aquélla” (Huerta Calvo, 1985, p. 13).

Na viragem do século XV para o século XVI, registam-se diferenças subtis entre a concepção francesa, italiana e espanhola de *farsa*. Em França, o fundo religioso que lhe estava associado parece ter sido definitivamente suplantado. Em 1545, Thomas Sebillet considera que o género se debruça sobre “badineries, nigauderies et toutes sottie esmouvantes à ris et plaisir” (citado em Davis, 1978, p. 12) e, em 1598, P. Delaudun d’Aigaliers fixava, na sua *L’Art Poétique François*, que “le sujet [de la farce] doit être gay et de risée; il n’y a ny scenes ni pauses. Il faut noter qu’il n’y a pas moins de science à savoir bien faire une farce qu’une eglogue ou moralité” (citado em *op. cit.*, pp. 12-13). Em Itália, saúda-se, por seu turno, a flexibilidade do género, resultante da falta de antecedentes clássicos. É o caso de Giovan-Maria Cecchi no prólogo da sua peça *La Romanesca*, publicada em 1585:

The *Farsa* is a new third species between tragedy and comedy. It enjoys the liberties of both, and shuns their limitations... It is not restricted to certain motives; for it accepts all subjects – grave and gay, profane and sacred, urbane and rude, sad and pleasant. It does not care for time or place... In a word, this modern mistress of the stage is the most amusing, the most convenient, the sweetest, prettiest, country-lass that can be found upon our earth (citado em *op. cit.*, p. 14).

Em Espanha o termo foi utilizado, à semelhança do que já acontecia com o *auto*, como sinónimo de representação teatral, sendo ambos substituídos, no século XVII, pelo termo *comédia*. O mesmo acontece em Portugal, justificando, juntamente com o apogeu do entremez, a escassez de *farsas* no nosso século XVIII. Ainda assim, o referente religioso continua presente no contexto ibérico, nomeadamente na intermutabilidade dos conceitos de *auto sacramental* e *farsa sacramental* (*ibidem*). Por outro lado, a comprovar a distância existente entre a *farsa* de tradição europeia e o entremez de matriz peninsular, estão também vários testemunhos de viajantes franceses

que, entrando em contacto com os entremezes castelhanos, escrevem que “la sal de este género de obras, cuyo uso no conocemos en Francia, aviva la atención de los espectadores” (citado em Huerta Calvo, 1985, p. 11).

Apesar da utilização pouco rigorosa que os dramaturgos espanhóis da primeira metade do século XVI faziam do termo, aplicando-o indistintamente a representações sagradas e profanas, Eugenio Asensio apoia-se na antiguidade da tradição farsesca italiana e francesa (que, a seu ver, não conhece equivalente no primitivo teatro espanhol) para advogar, como necessária, a separação de *farsa* de *entremez*. O universo de referência a que este último começa por se reportar é, aliás, totalmente diverso, estando, por um lado, associado a ambientes profanos e cortesãos, como “carro decorado” que servia de palco ou cenário à representação (Barata, 1991, p. 70), e, por outro, procurando, ao invés do *esclarecimento* da audiência, a *espectacularidade* do momento⁷. Sob a influência da *commedia dell'arte*, os géneros aproximaram-se, tornando-se progressivamente mais estilizados. De um modo geral, ambos se caracterizam pela sua brevidade e natureza episódica, pela progressão linear da acção, pelo tipo de conflitos que privilegiam, pela abundância de personagens arquetípicas (na maior parte dos casos, de proveniência popular), pelos recursos que põem ao seu serviço no plano performativo (nomeadamente, a improvisação e a codificação gestual), e ainda pelo modo como desafiavam, através da sátira e do cómico, as autoridades convencionais e o cânone literário vigente⁸. Nalguns casos, a farsa pode atingir um elevado nível de complexidade, apresentando mais do que um acto, e surgir conectada com outros géneros, como a comédia, a tragicomédia e o auto, sobretudo em função do seu carácter jocoso. É o que acontece, por exemplo, na obra de Gil Vicente⁹.

⁷ Também Fernão Mendes Pinto se refere a “antremeses de inuêções muyto custosos” no capítulo 68 da *Peregrinação*, intitulado “Do recebimento que os portugueses fizeram a Antonio de Faria na povoação de Liampoo”. A alusão integra a descrição de uma das ruas por onde circula o recém-chegado, que era “toldada de muytas peças de citins & damascos” e tinha em muitas partes “meses em q estauão caçoulas de prata com muytos cheyros & perfumes” (Pinto, 1988, p. 193).

⁸ Teófilo Braga aventa que as origens desta veia satírica se encontravam nas decisões por meio das quais a Igreja tentou demarcar-se do povo e do poder secular entre os séculos XII e XIII. Foi o caso da condenação de obras de autores da Antiguidade Clássica e da proibição, extensível a todo o clero, do estudo do Direito Romano e da Medicina. A resposta dos sectores laicos não tardou e “explodiu em sátiras violentas contra o *clercois*, descrevendo a sua vida desenvolta com as agapetas, parodiando-lhe as cerimónias litúrgicas pelos *goliardos*, fazendo a *farsiture* das orações latinas e dramatizando os mistérios da religião” (2005, vol. I, p. 116). O autor sublinha, no entanto, que a veemente oposição ao elemento clerical jamais correspondeu ao enfraquecimento do sentimento cristão.

⁹ Na carta-prólogo que acompanha a *Tragicomédia de Dom Duardos* (1525), é o próprio Gil Vicente quem compartimenta a sua obra em “comédias, farsas e moralidades”. A comédia era, para si, um género novo e retoricamente mais elaborado, por meio do qual se representava uma acção que evoluía da infelicidade inicial para um desfecho ditoso. Já a farsa correspondia a uma forma tradicional e menos complexa, comportando apenas um acto e visando a diversão do espectador. Do ponto de vista estilístico,

A dívida do entremez estende-se, no entanto, a outros domínios da literatura oral e escrita e a outros géneros, de feição não-dramática. Para além de conservar vestígios dos ritos cristãos e pagãos que estiveram na sua origem (designadamente, a procissão do *Corpus Christi* e as celebrações de âmbito carnavalesco), entretanto obscurecidos pela crescente literatização do género, o entremez revela também a influência da anedota, do conto jocoso ou romântico e da novela picaresca.

Por volta de 1620, quando os entremezes abandonam a prosa em benefício do verso (Huerta Calvo, 1985, p. 17), atenua-se o pendor crítico e a independência em relação ao texto principal. Javier Huerta Calvo descobre aqui não apenas o primeiro retrocesso num processo que poderia ter convertido o entremez “numa alternativa ao teatro barroco” (1988, p. 22), mas também o critério que distingue as suas duas fases evolutivas: a primeira, primitiva ou renascentista, caracteriza-se pela ousadia no plano ideológico e pelo dinamismo no plano expressivo, bem como por uma ligação mais estreita com a realidade; a segunda, posterior ou barroca, reflecte as tendências conceptistas que culminam na estilização e na fantasia, embora apresente maior convencionalismo temático. Esta evolução será um dos factores que mais contribuirá para a decadência do género no país vizinho, a par da utilização do verso e da circunscrição da festa teatral ao ambiente cortesão e palaciano (Huerta Calvo, 1985, pp. 17-22).

Entre os autores das principais Histórias do Teatro Português, Teófilo Braga é o único que ainda concede ao género alguma atenção¹⁰. No terceiro volume da sua obra monumental dedicada ao património dramático português, intitulado *A baixa comédia e a ópera – Século XVIII*, o autor consagra três capítulos do Livro V aos entremezes (Braga, 1871, pp. 82-143; pp. 198-226; pp. 227-252). Num primeiro momento, a sua reflexão apoia-se sobre três colecções de peças dramáticas editadas entre os finais do século XVII e o início do século XVIII: *Flôr de Entremezes, escolhidos dos mayores Engenhos de Portugal e Castella*, um conjunto de 14 textos anónimos reunidos por

é menos exigente e caracterizada como “chocarreira” na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*. Finalmente, as moralidades confundem-se, de um modo geral, com as obras de devoção. *Auto* surge como designação transversal, aplicada à generalidade das obras de Gil Vicente ou de inspiração inequivocamente vicentina (Barata, 1991, pp. 95-102).

¹⁰ Luciana Stegagno Picchio referi-lo-á a propósito da obra de Gil Vicente, para quem *auto* e *entremez* eram termos equivalentes. Sobre o segundo, a autora dirá que se trata de uma “designação de origem convivial comum a toda a Península Ibérica e que não se aplicou ao teatro vicentino talvez justamente porque demasiado genérica” (1969, p. 44). Não o terá sido, julgamos, pela sua condição subsidiária, pela sua incipiente popularidade e pelo sentido de difusão das peças do dramaturgo: do ambiente cortesão para o popular – e não o inverso.

Francisco Vaz Lobo em 1717; *Musa Entretenida de vários entremezes*, de Manuel Coelho Rebello, cuja segunda edição data de 1695 e integra 25 peças breves; e *Musa Jocosa*, um volume composto por 12 pequenos entremezes, publicado por Nuno Nisceno Sutil em 1709. No total, apenas 17 se encontram escritos em português.

A predilecção nacional pelo género fica patente quando Teófilo Braga avança que a colecção da *Musa Entretenida* era, até ao primeiro quartel do século XVIII, “o unico repertório que sustentava os Theatros publicos e particulares” (*op. cit.*, p. 135). E restam poucas dúvidas quanto à opinião desfavorável em que pessoalmente o tem quando afirma, a propósito das peças incluídas na *Flôr de Entremezes*, que “por estes entremezes se vê que o mau gosto do seiscentismo invadira também os *Pateos* e representações para o povo” (*op. cit.*, p. 95). Deste modo, atribui-se a esta colecção um potencial representativo e, aos entremezes, um carácter eminentemente *popular*. Teófilo Braga apresenta-os como um conjunto de textos uniformizado “pelo número de personagens, pela simplicidade do enredo, e pela baixeza da linguagem e falta de gosto” (*op. cit.*, p. 84) e ainda pelo acompanhamento musical, que o leva a pronunciar-se sobre as mogigangas¹¹. Acrescenta que os entremezes eram representados em adros, feiras e arraiais, muitas vezes mediante o recurso a bonifrates ou títeres, dando a entender serem do conhecimento geral tanto os tipos mais frequentes (como o fidalgo pobre, o estrangeirado, o peralta, o estudante, o criado e o preto), como alguns dos expedientes tradicionalmente utilizados em momentos específicos do espectáculo, como era o caso das “pancadas e estrepitos de bexigas” (*op. cit.*, p. 91) no fim da representação.

Os principais defeitos do género parecem ser, justamente, a *linearidade* (narrativa e espectacular) e o *vazio ideológico*. Mas Teófilo Braga não ignora que a vitalidade do teatro popular depende, em grande medida, deste tipo de peças e do contributo das companhias itinerantes que chegavam de Espanha. Embora censurasse o obscurecimento do carácter nacional, era forçado a reconhecer que, em ambos os países,

¹¹ Teófilo Braga segue a definição de Agustín de Rojas, embora esta se limite a enumerar participantes, adereços e pormenores das digressões das companhias que as levavam à cena (Braga, 1871, p. 84). Javier Huerta Calvo apresenta-a, por sua vez, como um dos elementos constitutivos da festa teatral barroca, a par da loa, da comédia, do entremez, dos bailes e das jácaras. Aponta como origem do termo a palavra “*boxiganga*, y esta de *bojigón*, alteración de *vejigón*, luego *mojigón*, un tipo de máscara que llevaba unas vejigas atadas a un palo, que le servían para sacudir a quienes contemplaban los festejos carnavalescos” (2001, p. 73). Transformou-se posteriormente em subgénero teatral, preservando, no entanto, o esplendor visual e o carácter burlesco. Para Abraham Madroñal, “en cuanto significa presentación deliberada de confusión, mundo al revés, parodia y otros componentes, es específicamente carnavalesca” (2003, p. 1050, vol. I).

“o génio da raça mostrava-se o mesmo na inspiração fatal da obra de arte” (*op. cit.*, p. 82).

Nos capítulos IV e V do Livro V de *A baixa comédia e a ópera – Século XVIII*, a análise de compilações dá lugar ao estudo de folhetos de cordel e, embora as fronteiras entre o conceito de comédia e de entremez tendam, nesse contexto, a diluir-se, as diferenças que separam os dois géneros são conhecidas. A citação de Frei João Pacheco, extraída do tomo IV do seu *Divertimento erudito*, dá conta das especificidades formais do entremez:

Commumente em Hespanha se dividiram as Comedias e Tragedias em seis partes: Musica, Prologo ou Lôa, Entremez, primeira, segunda e terceira jornada, ainda que já pouco a pouco se vão tirando as Lôas ou o introito, ficando só com a Musica, Entremez e trez jornadas, e em logar de algum entremez, de Baile (*op. cit.*, p. 208).

Do ponto de vista temático, é o próprio Teófilo Braga quem virá a estabelecer, no capítulo V, a distinção entre ambos, referindo de passagem a “hilaridade agressiva” (*op. cit.*, p. 239) do entremez:

Ao passo que a Comedia tendia para tratar os assumptos mythologicos, ou os factos da historia oriental, já dramatisada pelos librettistas, o Entremez atacava de frente os abusos que se introduziam na sociedade portuguesa; d’essa imensa quantidade de peças de cordel podia-se tirar um quadro completo da nossa vida íntima do seculo XVIII (*ibidem*).

Na parte final do capítulo IV, os respectivos referentes aclaram-se ligeiramente, cabendo sob a designação de comédia a globalidade do *corpus* que obedecia àquele paradigma de edição¹² e fazendo-se equivaler o entremez a subgénero dramático onde, apesar de tudo, se antevê “mais carácter nacional”:

Este expediente [imitação das comédias espanholas e das óperas italianas] (...) foi seguido pela maior parte dos que cultivaram a litteratura dramatica no seculo XVIII, e deu nascimento a esse grande corpo de Comedias de cordel. Nos entremezes encontra-se mais carácter nacional; mas em todo este trabalho imenso nota-se um vasio, uma falta de intenção, caracteres sem vida, e paixões convencionaes, por que não o dirige a philosophia. Apesar da riqueza incalculavel das Comedias de cordel, continuava perdida a tradição dramatica da

¹² Para Teófilo Braga, *comédia* pode ser, simultaneamente, designação genérica e subgénero. Veja-se, por exemplo, como informa que o material comercializado por cegos se compunha, essencialmente, de “relações, autos e comedias de folha volante” (1871, p. 209).

Eschola de Gil Vicente; para a encontrar, Nicolau Luiz dirigiu-se pelo gosto do publico, e foi dar comsigo na Capa e espada e no Imbroglío (*op. cit.*, p. 226)¹³.

Quer surgissem em compilações autónomas, quer fossem integrados em comédias de matriz espanhola, obedecendo às exigências formais consabidas, os entremezes não podiam colher a aceitação dos intelectuais que pugnavam pela restauração/fundação do teatro nacional – pelo menos enquanto se apoiassem, de modo significativo, sobre tradições estrangeiras. Assim, Teófilo Braga congratula-se com o juízo crítico de autores como Manoel de Figueiredo e Manoel José de Paiva (que, sob o pseudónimo de Silvestre Silverio da Silveira e Silva, desenvolveu a forma dramática do *provérbio* ou da *parábola*, julgando trazer mais edificação e menos perversão ao meio teatral português) e com o aproveitamento de tipos e temas nacionais, por meio dos quais se recuperava o recorrente filão vernáculo dos amores de D. Pedro e D. Inês Castro, se moviam campanhas para descredibilizar os Jesuítas e se representavam vícios e costumes da sociedade portuguesa. No seu entender, fora a ordem de encerramento dos teatros e a proibição das mulheres subirem ao palco, ambas decretadas por D. Maria I, que haviam impedido o desenvolvimento de uma tradição nacional incipiente.

No capítulo V, vislumbra-se, portanto, a frustração de um movimento regenerador, que poderia ter encontrado no entremez um ponto de sustentação se uma inspiração nacional o tivesse guiado. O género identifica-se ora com o teatro popular, ora com o teatro de cordel, num gesto que remete, ao mesmo tempo e de modo ambíguo, para formatos de edição, tipo de destinatários privilegiados e para a peculiaridade da mensagem veiculada. O próprio autor evidencia alguma falta de rigor crítico ao apontar “defeitos” transversais a todas as comédias do século XVIII (*op. cit.*, p. 234) e ao pressupor intenções idênticas quer no projecto teatral da Arcádia Lusitana, quer no de Nicolau Luiz, que claramente se guiava por um sentido pragmático, atento às preferências dos espectadores e à viabilidade da representação.

O auto era, para Teófilo Braga, uma espécie de último reduto do teatro popular. Parece estar conotado, ainda no século XIX, com um acentuado hieratismo, derivado do sucesso que os autos da Natividade, dos Reis Magos e das vidas de santos tinham obtido nos dois séculos precedentes. A tradição da chamada “escola vicentina”, cuja produção

¹³ Opinião idêntica tem Albino Forjaz de Sampaio, já no início do século XX, sobre o carácter nacional do entremez. Reportando-se ao século XVIII, afirma que “(...) o teatro português vivia tributário do teatro estrangeiro. A êle ia buscar as grandes peças históricas e as impossíveis estopadas. O nacional dava o entremez, a chalaça grossa, o remoque, o dichote, a crítica caricatural e chocarreira, como o século anterior dera o auto religioso ou tradicional” (Sampaio, 1920, p. 12).

dramática privilegiava, na sua maioria, este esquema formal e os temas religiosos (Picchio, 1969, pp. 88-89), preservava-o também com idêntico vigor. No entanto, a palavra servira inicialmente para designar qualquer composição dramática, independentemente do género, do tema (religioso ou profano) e da estrutura, isto é, do número de actos que o compunha (Rebello, 1972, p. 29, nota 11). E, embora os autos de Gil Vicente se tenham aproximado da acepção original de *acto* (Picchio, 1969, p. 44), ainda no século XVII se aplicava esta designação a obras de extensão e conteúdo diversos, cujos autores ora reconheciam o carácter polimorfo do termo, adaptável a várias tipologias dramáticas, ora desejavam inserir-se deliberadamente numa tradição a que atribuíam raízes nacionais.

Para Teófilo Braga, o auto era uma forma rudimentar que, estando já implícita nos diálogos pastoris e hieráticos da Idade Média, surgia como alternativa à comédia plautina e aristofanesca (2005, vol. II, p. 15). Ganhara consistência literária por intermédio de Gil Vicente, que assim saldava a dívida para com as éclogas dos espanhóis Juan del Encina e Lucas Fernández e influía na obra de Lope de Vega e de Calderón de la Barca. Se no contexto de uma reflexão culta sobre os géneros dramáticos, parece consolidar-se progressivamente uma associação tácita com os mistérios da religião, do ponto de vista popular, o auto caracteriza-se por “um determinado nível estilístico, mais do que por um canónico apego a uma precisa definição de género” (Barata, 1991, p. 162). Correspondendo a um paradigma criativo, foi igualmente o tipo teatral preferido pelo público face às novas formas de teatro importadas no Renascimento por Sá de Miranda e António Ferreira – que, em muitos casos, “se expressavam na sua exclusiva litereriedade [sic]” (*op. cit.*, p. 160) – e continuou a ser acolhido pelo povo quando a introdução do novo teatro italiano o afastou da corte (Nogueira, 2004, p. 32).

No entanto, para Díez Borque, é possível comprovar a “coherencia y delimitación de una poética de género” (1987, p. 33). Baseando-se na produção castelhana do século XVI, o autor destaca, como principais características, a predominância da temática religiosa, a inexistência da divisão em jornadas ou actos, a concisão, a abertura com peças inaugurais e a finalização com um *villancico* (ou seja, a estrutura tradicional de abertura-auto-fecho), a reduzida variação métrica, os versos em arte menor, o avanço linear de intrigas tendencialmente simples e o parco rendimento das coordenadas espaço-temporais (*op. cit.*, pp. 19-23). Particularmente relevante para o presente estudo é a mecânica seguida ao nível das *dramatis personae*, marcada por um

dualismo conceptual reflectido na coexistência do profano e do religioso e no convívio, muitas vezes anacrónico, entre personagens corpóreas e abstractas, representantes dos dois planos ideológicos e expressivos que se justapõem: nobre/sério e rústico/cómico. Esta dinâmica surge ainda complementada pela configuração emblemática e funcional das personagens, sem margem para a individualização (Díez Borque, 1987, pp. 21-22).

O auto, descobrindo os alicerces de uma cultura medieval de aceitação e circulação europeias (logo, alheia à ideia teofiliana de uma *nacionalidade* plenamente definida), surgia aos olhos de criadores e espectadores como forma antiga e tendencialmente autóctone, que apostava numa estratégia de *linearidade, proximidade referencial e performativa* e, mais tarde, de *espectacularidade*. No século XVI, a noção de forma nativa está mesmo subjacente à publicação da *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas*, um conjunto de peças que se afirma, em 1587, como alternativa à comédia erudita de inspiração humanista, e à manutenção da língua portuguesa nos autos populares e a castelhana nos cultos e eruditos, já depois da perda da independência (Braga, 2005, vol. II, p. 225). Na mesma linha, a tradição crítica estabelecerá também as expressões de “auto português” e “auto nacional”, usadas, por exemplo, por Álvaro Júlio da Costa Pimpão e José Oliveira Barata.

A vitalidade do auto popular pode inclusivamente justificar algumas das tendências que definem a cena teatral portuguesa nos séculos subsequentes: a tentativa de harmonizar o teatro popular com o teatro de matriz italianizante, empreendida, por exemplo, por Luís de Camões; o florescimento da tragicomédia, que apelava à gravidade dos espectadores sem abdicar do elemento cómico; a posterior prática de adaptar textos estrangeiros ao “gosto português”.

O desenvolvimento teórico a que se sujeitou a comédia é também sintomático da *tendência cumulativa* que parece emergir do conjunto da literatura teatral de cordel. Como vimos, a designação impôs-se em Portugal sob a influência do *Siglo de Oro*, surgindo, sobretudo a partir do século XVII, bastante distanciada da rígida terminologia e concepção humanística. Embora, por um lado, se tenha banalizado e convertido em sinónimo de representação dramática, o termo mostrou-se, por outro lado, disposto a precisar o seu significado, a fim de atender às novas realidades dramáticas.

Comédia clássica, erudita ou antiga eram as designações por meio das quais se mantinham os legados da Antiguidade e do Renascimento. Pressupunha-se que seguiam de perto os princípios aristotélicos e que, nesse sentido, empreendiam a imitação de acções humildes e de caracteres inferiores, bem como a dramatização do ridículo.

Segundo Lope de Vega, foi sobretudo o primeiro dos preceitos que legitimou a confusão com os conceitos de *auto* e de *entremez*:

Acto fueron llamadas, porque imitan
las vulgares acciones e negocios.
Lope de Rueda fue en España ejemplo
de estos preceptos, y hoy se ven impresas
sus comedias de prosa tan vulgares,
que introduce mecánicos oficios
y el amor de una hija de un herrero,
de donde se ha quedado la costumbre
de llamar entremeses las comedias
antiguas donde está en su fuerza el arte,
siendo una acción y entre plebeya gente,
porque entremés de rey jamás se ha visto (...) (Vega, 2003, vv. 62-73)

Com a publicação, em 1609, da sua *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, o insigne dramaturgo espanhol dava conta do nascimento da *comédia nova*, associado à consolidação de uma veia satírica latente e às preferências do público dos *corrales* e pátios de comédias. Antes, reinara neste domínio aquilo a que Díez Borque preferiu chamar, ao invés de anarquia, “riqueza de posibilidades” (1987, p. 100). A comédia, até então separada de outros géneros dramáticos pela sua extensão, pela articulação de níveis linguísticos e planos de acção, pela complexidade da intriga, pela amplitude temática e pelo desenlace feliz, tirara partido do significado extra-teatral que o vocábulo assumira desde a Idade Média, legitimando o desenvolvimento de géneros híbridos, inclusivamente não dramáticos, bastando para isso verificar-se a alusão a acontecimentos alegres e humorísticos e o recurso ao estilo correspondente. Por outro lado, as propostas de Lope de Vega surgiam na sequência dos contributos dados ao longo do século precedente por Torres Naharro, Gil Vicente, Juan del Encina, Lope de Rueda e Juan de la Cueva, entre outros, com efeitos na actualização teórica do género, no aproveitamento da matriz italiana, no desenvolvimento do espectáculo e da relação dramaturgo/espectador, no rendimento cómico das formas primitivas e dos géneros do teatro breve e, finalmente, na diversificação do material dramático, com particular destaque para a admissão de argumentos pastoris, históricos e religiosos (*op. cit.*, pp. 75-107).

Embora Lope de Vega confesse o desejo de procurar uma solução de compromisso entre as comédias *nova* e *antiga* (reconhecendo, com algum pesar, que das 483 comédias que na altura tinha escritas, apenas seis não atentavam gravemente contra

o modelo fixado pelos teorizadores gregos e latinos), as propostas do dramaturgo distanciam-se já consideravelmente da tratadística clássica. Fundam-se, em primeiro lugar, na experiência – e, portanto, mais do que em qualquer cânone previamente estabelecido –, e não reivindicam uma liberdade absoluta para o autor. Lope de Vega consigna a imitação de caracteres elevados na comédia e esforça-se por fazer a apologia desta forma trágico-cômica; das três unidades, aconselha apenas a unidade de acção, mantendo o silêncio sobre a prescrição espacial e sugerindo que, a nível temporal, a acção seja o mais breve possível; recomenda prudência com os cultismos e o tratamento atento do horizonte de expectativas do espectador, que não deve ser aborrecido com histórias cujas peripécias e desfechos facilmente se adivinham.

A resolução do problema das unidades implicava, na comédia nova, a introdução de entreactos na representação, idealmente preenchidos pelas peças breves. Quando a acção compreendia a passagem de largos períodos de tempo, os entremezes e bailes constituíam um expediente eficaz para transmitir, no plano psicológico, essa mesma sensação (Huerta Calvo, 1985, p. 9). Inevitavelmente, outras consequências advieram desta situação, nomeadamente a frequência com que se amalgamavam, para distração do espectador, os elementos trágicos e cômicos¹⁴ e o carácter formal e tematicamente heteróclito do espectáculo barroco, alimentado pela mundividência da época.

Lope de Vega elenca também, neste seu tratado em verso, os temas preferidos pelos espectadores seus contemporâneos: os casos de honra e as acções virtuosas (2003, vv. 327-330). O êxito desta opção temática foi de tal modo significativo que a forma que a privilegiou ganhou individualidade e nome próprio, ficando conhecida por *comédia famosa* ou *de capa e espada*. Teófilo Braga, no seu afã nacionalista com efeitos nem sempre rigorosos, considerou-a esboçada por Gil Vicente em tragicomédias como *Amadis de Gaula* e *Dom Duardos*, quando o dramaturgo transforma pela primeira vez episódios de romances heróicos e novelas de cavalaria em acção dramática. Estava normalmente dividida em três actos ou jornadas e contava com um enredo duplo, “sendo um baseado no *ponto de honra* e outro no contraste em um tipo popular” (2005, vol. I, p. 141).

Num país teatralmente estagnado desde a morte de Gil Vicente e a instituição da censura, em 1536, o teatro espanhol granjeou naturalmente uma grande aceitação,

¹⁴ A peça breve chegava inclusivamente a enriquecer os entreactos das tragédias, desviando o espectador do assunto e do tom da peça principal (que, muitas vezes, já admitia no seu seio a alternância ou sobreposição de partes cômicas e trágicas).

favorecido pela dominação filipina, pelo vasto repertório, pela actividade regular de companhias ambulantes e por uma sólida arquitectura teórica onde despontavam, entre outros, os contributos de Lope de Rueda e de Lope de Vega. Como declara José Oliveira Barata, a comédia nova foi, de facto, o “último mas duradouro vestígio da ocupação filipina” (1998, p. 129), sendo cultivado tanto pela maioria culturalmente heterogénea que o aclamava, como por uma minoria que, sendo sensível à saturação da oferta teatral, tardava em propor e em acolher alternativas. Para a perda da sua hegemonia seria preciso esperar até ao século XVIII, quando a influência do teatro francês e do melodrama italiano se faz finalmente sentir.

Todavia, não é despreciando o papel da censura¹⁵, nem tão pouco o dos próprios editores da literatura de cordel, cuja prática passava, segundo Roger Chartier, por modificar consideravelmente o texto original em busca de novas condições de legibilidade, da uniformização formal do *corpus* e, noutras ocasiões, da sua conformação a princípios de carácter moral (2002, pp. 174-177). Reportando-se aos títulos da *bibliothèque bleue*, o autor defende que é “a afinidade das estruturas textuais, mais do que os próprios temas, muito diferentes, que explica a escolha dos impressores de Troyes, onde investem implicitamente a ideia que têm das competências culturais do seu público” (*op. cit.*, p. 174). Entre o tipo de intervenções destacadas, geralmente associadas a paradigmas de leitura descontínuos e superficiais, surge aquela que incide sobre a apresentação do texto, dividindo-o em unidades mais pequenas ou enriquecendo-o com momentos de recapitulação ou síntese, e aquela que, obedecendo a uma estratégia de redução e de simplificação, não só suprime passagens consideradas supérfluas ou moralmente ofensivas, como introduz várias alterações ao nível da frase (que passam, sobretudo, pela modernização de fórmulas, pela eliminação de orações relativas ou intercalares e pela limitação do número de adjectivos e advérbios). É legítimo supor que esta acção também tenha tido lugar em Portugal e alimentado vários

¹⁵ O período temporal a que nos circunscrevemos nesta dissertação exige que se considerem três fases do funcionamento das instâncias censórias portuguesas. Até 1768, vigorou, como se sabe, o sistema tripartido implementado durante o reinado de D. João III, tutelado pelo Tribunal do Santo Ofício, pelo Ordinário e pelo Desembargo do Paço, no âmbito do qual as obras apresentadas deviam obter a aprovação dos três organismos: o primeiro assegurava o cumprimento das directivas papais; o segundo, com origem no Concílio de Trento, actuava ao nível da diocese, em nome do bispo; o terceiro prevalecia sobre os anteriores, como representante da autoridade régia e com o poder de decidir em caso de discordância. A reforma pombalina resulta, em 1768, na instituição da Real Mesa Censória, um organismo centralizador que se dedica não apenas ao exame de livros e papéis manuscritos e impressos, mas também à fiscalização do ensino, da posse e do comércio das obras. Com o fim do mandato do Marquês de Pombal, em 1777, as instâncias eclesiásticas readquirem algumas das competências que entretanto lhes haviam sido retiradas. Cf. Carreira (1988) e Câmara e Anastácio (2005, pp. 41-56).

preconceitos em relação às expectativas e às capacidades do público consumidor, condicionando o seu gosto e contaminando, pelo exemplo, a criação contemporânea e posterior.

1.3. Configurações temáticas do teatro em cordel

É frequente censurar-se, na literatura teatral de cordel, a *monotonia temática* que permite a Albino Forjaz de Sampaio condensar num parágrafo os temas mais representados na colecção de peças que preparou:

Ora êsse teatro de cordel é todo o teatro do século XVIII, com os seus vícios e as suas qualidades. É a sátira aos peraltas, o seu incrível teatro histórico, as suas indróminas amorosas, a sua crítica aos tafúis, as suas chanças às criadas ladinas e aos velhos namoradores (1920, p. 9).

Embora seja impossível de ignorar a ascendência que alguns aspectos extrateatrais e extraliterários tiveram sobre as preferências de autores e espectadores, a criação teatral não era indiferente ao êxito prévio de determinados temas – e alguns assuntos foram mesmo insistentemente tratados. Muitas vezes, era o reconhecimento do próprio género que estava em causa, dependendo não apenas dos temas abordados, mas também da presença de certas personagens e da existência de um final característico. Era esse, em particular, o caso do entremez.

O teatro, pelo carácter licencioso que lhe andava associado e pelo elevado número de pessoas que tinha por destinatário, era alvo privilegiado das instituições censórias e, paradoxalmente, um dos géneros mais divulgados através das edições em cordel. Sobretudo na segunda metade do século XVIII, os pareceres da Real Mesa Censória chegam mesmo a esboçar e a impor, pela sua relativa coerência, um modelo teatral marcado pela intenção pedagógica e pelo afastamento de paradigmas dramáticos considerados perniciosos, como era o caso da comédia espanhola. Pela primeira vez, a exigência ideológica que há muito recomendava a observância dos bons costumes e o respeito pelos princípios da Religião e do Estado Absoluto, bem como a intolerância para com a propaganda jesuítica, caminhava a par da exigência literária e linguística (Carreira, 1988, p. 279). Criticavam-se as más traduções, a expressão incorrecta em língua portuguesa e a influência da língua e do estilo castelhanos sobre os textos nacionais.

Ainda assim, atentava-se sobretudo no conteúdo. Manuel de Figueiredo foi, por isso, um dos autores mais acarinhados pelos censores, pelo modo como servia os interesses da política oficial (nomeadamente, pondo em confronto personagens oriundas de uma pequena burguesia empreendedora e os representantes de uma velha nobreza parasitária, que se recusava a abrir mão dos seus privilégios) e pela discrição com que tratava, por exemplo, um tema como o amor (*op. cit.*, pp. 289-373). A admiração era, aliás, recíproca. Laureano Carreira chega a falar da existência de uma “convivência tácita” (*op. cit.*, p. 362) entre o poeta e a instituição, que servia ao primeiro de incentivo e consolo perante o desinteresse com que o público acolhia as representações da sua obra e, à segunda, de baluarte literário cumpridor.

As classes dirigentes e intelectuais (entre as quais há, obviamente, que destacar a Arcádia Olissiponense, protegida pelo poder régio e ministerial) contrariavam assim aquilo que as circunstâncias históricas e as anteriores decisões censórias tinham deixado que se enraizasse¹⁶. Posteriormente, na década que se segue à queda do Marquês de Pombal e da Real Mesa Censória, a ausência de directrizes claras tornará permissivos os mesmos censores que antes tinham suprimido várias das peças que agora aprovam: a esmagadora maioria dos impressos indeferidos será reimpressa depois de 1780 (*op. cit.*, p. 279). Além disso, mesmo no período mais exigente, certas peças lograram escapar ao crivo da censura, graças à mestria do compositor ou ao misto de indiferença e de indulgência com que, por vezes, os censores brindavam os textos em apreço. Continuava, portanto, bem nutrido o velho gosto popular. O próprio Correia Garção, cuja primeira comédia estreou no Bairro Alto em 1766, viu-se constrangido a conciliar a sua doutrina estética com as preferências do público no seu segundo drama, *Assembleia ou Partida* – quatro anos depois de a primeira representação de *Teatro Novo* ter sido interrompida por assobios e pateadas (Picchio, 1969, p. 206).

Os temas mitológicos, históricos e religiosos, desde cedo glosados e alimentados, no século XVIII, pelo paradigma neoclássico, conviviam de perto com os de âmbito contemporâneo, urbano ou rural. O tópico básico da peça breve era, segundo Javier Huerta Calvo, “la burla, cuyo desarrollo implica a unos personajes con función de activos o inteligentes frente a otros, pasivos o ignorantes” (1985, p. 19). Visava

¹⁶ Veja-se, por exemplo, como a *Musa Jocosa*, uma das colecções de entremezes de que fala Teófilo Braga na *História do Theatro Portuguez* (cf. *supra*, pp. 11-13), vê o requerimento para reimpressão indeferido por Fr. Joaquim de Santa Ana e Silva em 1772. A obra, que já tinha sido impressa no início do século, corresponde agora a “(...) uma frioleira destituída de tudo o que é utilidade. Nos sobreditos entremezes fazem ridículas figuras um cura, um juiz, um capitão e um oficial de justiça, ministérios que se devem respeitar e não ridicularizar” (citado em Carreira, 1988, p. 276).

primeiramente a satisfação de uma necessidade elementar ou material (ligada a instintos de sobrevivência) e tinha, por isso, um acentuado pendor crítico. No entanto, com o tempo, as motivações do engano tornaram-se frívolas, transformando-o progressivamente no entretenimento preferido de personagens ociosas que, muitas vezes, tinham como alvo judeus e convertidos.

No âmbito deste quadro estreito, as possibilidades narrativas do teatro cómico breve radicavam, naturalmente, na riqueza dos tipos e na flexibilidade estrutural do género. Para o entremez, Javier Huerta Calvo elenca quatro modelos de composição: de acção, de situação, de desfile e de debate (1985, pp. 22-30). No primeiro caso, o desenvolvimento da intriga corresponde à sucessão das diferentes fases de planeamento e execução do engano, merecendo tratamento individualizado a burla erótica, praticada no plano conjugal ou extra-conjugal e protagonizada pelo tradicional triângulo amoroso, composto pela mulher, pelo amante e por aquele que, em teoria, obsta à felicidade de ambos: o marido ou o pai. No segundo caso, o desenrolar da acção dá lugar à exposição de um quadro, por meio do qual se reflectem costumes e linguagens típicas de uma época ou de uma cidade. Para além de diagnosticar a progressiva urbanização do género, contrastante com a ruralidade dos primeiros entremezes, Javier Huerta Calvo destaca também o facto de se atribuir o estatuto de *dramatis personae* a elementos da paisagem urbana, como sejam as ruas, as praças e as casas¹⁷. As estruturas de desfile e de debate apresentam, por sua vez, uma construção mais simples e uma origem mais antiga. A primeira caracteriza-se pelo ordeiro aparecimento em cena de um conjunto de tipos que, geralmente, diante de uma personagem com função de juiz, põe em relevo os seus defeitos. Segundo Abraham Madroñal, nem todos os entremezes que obedecem a este esquema de apresentação são fruto de uma premeditada e inegável intenção satírica. Quando assim é, isto é, quando as personagens são criticadas em virtude de algum traço físico ou moral, estamos na presença de um *entremez de figuras*; quando a crítica incide sobre uma única personagem, definida em função do seu desejo de assimilação com as classes cimeiras, estamos na presença de um entremez de *figurón* (1998, pp. 150-151). Já o debate deriva das *tensós* medievais que opunham trovadores e goliardos e corresponde a um confronto de carácter verbal entre duas ou mais personagens, traduzindo, muitas vezes, uma rivalidade natural entre sexos, profissões ou localidades.

¹⁷ Na literatura dramática portuguesa, essa é, no entanto, uma tendência antiga, com Gil Vicente a convocar a cidade de Lisboa para protagonista da sua *Nau d'Amores*. O mesmo acontece na tradição oral, com o caso emblemático do romance de Abénamar, entre outros (Rico, 1990, pp. 160-165).

As personagens do teatro breve são tendencialmente planas e de significação simbólica – e é impossível de contornar o facto de a sua génese apresentar fortes pontos de contacto com a de muitas figuras da *commedia dell'arte*. Em ambos os casos são, sobretudo, os preconceitos e as convicções do senso comum que as enformam e convertem em tipos, de função previamente estabelecida. E. M. Forster atribui-lhes duas grandes qualidades: a capacidade de serem prontamente reconhecidas e longamente lembradas, resistindo à passagem do tempo e à alteração das circunstâncias (1974, p. 55). Por outro lado, facilmente se mostram capazes de representar noções abstractas, como a avareza, a sensualidade ou a argúcia, através da padronização de comportamentos e do exagero caricatural. Javier Huerta Calvo ensaia inclusivamente uma tentativa de sistematização do elenco mais frequente, organizando-o de acordo com a sua proveniência e a sua função na peça. Assim, se por um lado destaca a origem humilde das personagens, extraídas de um contexto clerical (como o frade ou o sacristão), familiar (como a mulher e o vejete), urbano (como o soldado, o médico ou o estudante) ou rural (como o alcaide ou o bobo), por outro, sublinha a sua condição activa ou passiva no desencadeamento e/ou superação do conflito (1985, p. 32). No teatro, a sua utilização permitia certamente fazer face a constrangimentos de ordem prática, como a duração da representação, a insuficiência dos meios de caracterização e a heterogeneidade cultural do público.

Ainda a propósito dos “pasos y pasillos”¹⁸, Julio Caro Baroja sublinha o paralelismo temático (e, por vezes, métrico) que se estabelece com as composições em verso que vinha estudando, igualmente editadas em folhetos de cordel (1990, p. 312)¹⁹. Destaca como principais temas: as disputas (aquelas que opunham, por exemplo, damas a galãs e sogras a noras, bem como aquelas que, antecedendo uma decisão, se debruçavam sobre a vantagem de determinada posição, como casar ou não casar) e os diálogos equívocos que se baseavam numa situação de *quid pro quo*.

¹⁸ Coincidimos com a posição de Díez Borque ao considerarmos, neste contexto, a equivalência entre *paso* e *entremez* (1987, p. 73).

¹⁹ Para uma exposição sintética dos temas visados na colecção de folhetos de cordel estudada por Baroja, remete-se o leitor para as pp. 85-87 do seu *Ensayo sobre la Literatura de Cordel* (1990), onde estes se apresentam distribuídos por duas grandes subdivisões: composições em verso (romanceiro e cancionero vulgar) e composições em prosa. Apesar das especificidades castelhanas (que passam, sobretudo, por referências *costumbristas*), a sua proposta classificativa não deve deixar de ser considerada no contexto português.

Digna de nota é também a prevalência do filão religioso e pastoril, sobretudo em autos e farsas²⁰. No primeiro caso, surgindo em estreita conexão não apenas com uma doutrina religiosa suficientemente empática para, por si só, persuadir vários autores a desenvolverem o embrião de teatralidade que continha, mas também com uma liturgia suficientemente complexa, que alguns acreditavam poder explicar através do teatro, pondo em contacto o literal e o figurado, o real e o simbólico, o material e o espiritual²¹. No segundo caso, derivando directamente do prestígio literário que autores como Juan del Encina conferiram ao ambiente rústico-pastoril e à personagem do pastor. Como explica Díez Borque no capítulo que consagra à “poética de la modernidad de lo rústico pastoril” (1987, pp. 125-148), na génese dessa dignificação está a vontade de contrariar, na teoria e na prática, a oposição entre o domínio rústico-pastoril, talhado para uma meteórica ascensão popular, e o domínio cortesão, em acentuada decadência desde o início do século XVI. Ainda assim, o poeta salmantino não pretende trazer prestígio a um denegrindo o outro – até porque, como autor, cultivava ambos –, mas antes capacitar o primeiro para o convívio estético, pleno e igualitário, com o segundo. Se, em si mesma, esta intenção é já reveladora de um projecto literário alheio a rupturas, o modo como Juan del Encina o legitima, fundando-se no *reconhecimento* da realidade não literária²² mais do que no *conhecimento* de um cânone previamente estabelecido (que, para o efeito, carecia de força e coerência), traduz-se numa afirmação de liberdade criativa, numa exigência de propriedade intelectual e, em última instância, na instauração de um horizonte de expectativas a mediar a sua relação com o seu público-alvo.

A acção de Encina foi, em grande medida, unilateral, pautando-se pela introdução do discreto no vulgar e, consequentemente, pela “‘subversión’ que supone el quebrantar los limites sociales de la cortesía” (Díez Borque, 1987, p. 137). Díez Borque estudou, em particular, a utilização do amor cortês como base conceptual do amor rústico e o intercâmbio que, por vezes, se opera entre o estatuto social do pastor e o do nobre, nomeadamente por meio da troca de signos externos, como a indumentária.

²⁰ Díez Borque destaca também a influência das églogas no processo de configuração da personagem do pastor, então dotada de um comportamento padronizado e de uma linguagem característica (com elementos do *sayagués*). Os autos e as farsas serão, em parte, responsáveis por contrariar a rigidez conceptual deste género que, não sendo especificamente teatral, ganhará alguma teatralidade ao longo do século XVI. Cf. Díez Borque, 1987, pp. 53-65.

²¹ Neste sentido, será frequente compor, até ao final do século XVIII, sobre a Natividade, a Paixão de Cristo e as Vidas de Santos.

²² Apesar de assentar numa “transmutação temporal”, através da qual se convocam, por exemplo, pastores ilustres da Bíblia e da Antiguidade, esta legitimação “pela vida e pela realidade” baseia-se essencialmente na equivalência entre a dignidade da vida pastoril e a dignidade do estilo rústico. Cf. Díez Borque, 1987, p. 128 e ss.

Neste contexto, julgamos pertinente convocar ambas as reflexões, visto que a primeira aponta para a origem da dupla intriga, através do confronto entre personagens provenientes de estratos sociais distintos (o que, aliás, constituirá a base de uma parte muito significativa do teatro posterior), e porque a segunda traduz uma representação de classe demasiado dependente dos princípios da *normatividade*, da *codificação* e da *exterioridade*, assim contendo em si a ameaça de auto-destruição (*op. cit.*, pp. 138-139).

Pese embora o pastor tenha deixado de ser, como na primeira metade do século XVI, o elemento unificador da dramaturgia (*op. cit.*, pp. 50-51), a personagem continuará presente nos dois séculos seguintes, sendo um dos instrumentos ao serviço da confluência de géneros e um dos pontos de contacto entre a tradição realista, popular e contemporânea, e a tradição bíblica, doutrinal e hagiográfica²³. No que diz respeito à importância funcional que assume nas primeiras farsas, Díez Borque acrescenta:

(...) el pastor hace soportable la pesadez ética, comprensibles los temas teológicos y es, en buena parte, responsable de la comicidad (...), asegurando las intenciones morales, didácticas, doctrinales y teológicas de las farsas, que se consiguen con su amplio rendimiento como comentarista de la acción misma (*op. cit.*, p. 51).

1.4. Universo performativo

1.4.1. Espaços de representação

Até meados de Setecentos, ainda não vingara em Portugal “o conceito de teatro enquanto edifício” (Câmara e Anastácio, 2005, p. 80). Foi sobretudo a partir de 1752, com a revitalização do teatro de corte e o interesse régio pela ópera italiana, que se procedeu ao planeamento de novos espaços e ao melhoramento dos já existentes – daí advindo, como natural consequência, a institucionalização e a autonomização dos lugares destinados a receber eventos de carácter cultural. Diz-se, por isso, que nesta altura o espaço cénico foi prolongado horizontal e verticalmente, conquistando novos domínios dentro da cidade e apostando nas potencialidades expressivas dos edifícios (Barata, 1998, p. 147).

²³ Uma das consequências desta articulação consiste na “actualização do narrado” (Díez Borque, 1987, p. 57), aí residindo, em nosso entender, uma das razões para a longevidade dos géneros dramáticos que vimos estudando, assentes num esquema estrutural e numa mecânica de *dramatis personae* a um tempo reconhecíveis e adaptáveis.

Até esse momento, em parte por causa da amplitude conferida à noção de espectáculo, eram muito diversos os lugares que acolhiam representações, danças e jogos, então distribuídos ao longo de duas grandes temporadas anuais: Janeiro-Março (ou Abril, consoante a data da Páscoa), durante a qual os festejos de Carnaval reclamavam quase todo o protagonismo, e Outubro-Dezembro, marcada pela importância da quadra natalícia. No intervalo, no mês de Junho ou Julho, impunha-se a procissão do *Corpus Christi* (*op. cit.*, pp. 153-155)²⁴. No campo performativo, a esfera pública distinguia-se da privada – que, organizada em torno de três centros principais (o Paço, a Igreja e a Universidade), era responsável pela esmagadora maioria das iniciativas. Assim, aos espectáculos promovidos por vontade régia, juntavam-se todos aqueles que fidalgos e diplomatas organizavam em suas casas, muitas vezes para assinalarem acontecimentos festivos como aniversários, casamentos e baptizados. Do mesmo modo, a Igreja não deixava que passassem em branco as efemérides do calendário religioso, nem tão pouco os acontecimentos cujo impacto político-religioso tinha interesse em explorar. Por outro lado, a utilização do teatro no ensino universitário também se traduziu, desde muito cedo, em representações regulares nos principais colégios do país²⁵.

Na segunda metade do século XVIII, D. José I empenhou-se na revitalização do teatro de corte, contratando novos agentes (e assim dando continuidade à política cultural de D. João V) e activando novas salas (Câmara e Anastácio, 2005, p. 87). Para além da emblemática Real Ópera do Tejo, inaugurada em Abril de 1755 para permitir, como noutras capitais europeias, o acesso da corte ao espectáculo lírico, a iniciativa régia culminou também na construção de outros teatros, entre os quais se destacam o Teatro da Ajuda (construído em 1762), o Teatro de Salvaterra (inaugurado em 1753 e mantido em funcionamento, como espaço lúdico sazonal, até à abertura do Teatro de

²⁴ José Oliveira Barata alerta, porém, para a flexibilidade que inevitavelmente nascia não apenas da falta de infraestruturas adequadas, mas também do plano de viagem seguido pelas companhias estrangeiras que então nos visitavam (Barata, 1998, p. 155).

²⁵ Costa Pimpão sublinha, no entanto, que o teatro escolar em Coimbra é muito anterior à fundação do Colégio Real, em 1548, e à chegada de professores vindos de França, a pedido de D. João III. Citando o trabalho de Mário Brandão sobre D. António, o professor recorda a autorização real concedida dez anos antes aos estudantes dos colégios de Santa Cruz, para “usarem, no desempenho das comédias e tragédias ali postas em cena, vestidos de seda e objectos de ouro” (citado em Pimpão, 1972, p. 228, nota 2). Conclui, enfim, apontando o ano de 1546 como aquele em que o teatro entra definitivamente no sistema pedagógico universitário. Será, porém, com a passagem da instituição para as mãos da Companhia de Jesus que o teatro escolar ganhará uma força inédita. Sobre a sua decadência, Jorge de Faria contraria Teófilo Braga e declara que, mesmo após a expulsão da Companhia de Jesus em 1755, ainda há registo de representações neste contexto, apesar de já ser sensível uma indisfarçável tendência para o declínio (Faria, 1947, p. 277).

São Carlos, em 1792) e o Teatro de Queluz (inaugurado em 1778). Deve ainda referir-se, na cidade do Porto, o Teatro da Guarda, edificado em 1762 (Vasques, 2009, p. 12).

A esfera pública usufruía, por seu turno, dos espectáculos levados à cena em praças, “presépios” (ou teatros de armar) e pátios geridos, na sua quase totalidade, segundo o modelo espanhol, onde uma parte dos lucros obtidos com a venda de entradas revertia a favor de misericórdias e confrarias²⁶. A entrada em vigor de semelhante regime remontava a Agosto de 1588, quando Filipe I decretara:

(...) que ao provedor e oficinas do hospital de Todos os Santos seja dada por mercê regia, o privilegio de se não poderem representar comedias em Lisboa senão nos logares por eles designados. Não devem ser indecentes, nem prejudiciais aos bons costumes da republica, e os gastos (ou os proventos) devem resultar para os doentes do hospital (citado em Barata, 1998, pp. 167-168).

Este privilégio durou até 1762, quando o Hospital de Todos os Santos se viu forçado a competir com as recém-criadas organizações empresariais, dispostas a retirar dividendos da livre concorrência. Por conseguinte, ao contrário do que seria de supor, o acesso a estes espaços continuou, durante muito tempo, a ser fortemente condicionado pelo poder de compra dos espectadores. Na prática, eram muitas as presenças ilustres que ajudavam a compor um público socialmente heterogéneo, maioritariamente constituído por aqueles que, por condição ou fortuna, estavam arredados da vida cultural da alta-roda lisboeta.

Segundo Eugénia Vasques, até ao século XVIII, o teatro português não apresenta “quaisquer vestígios de estruturas de produção fixa que permitissem o florescimento de uma expressão teatral própria ou que facultassem o desenvolvimento, entre nós, de companhias nacionais estáveis” (2009, p. 8). Em todo o caso, existem informações dispersas sobre grupos pouco numerosos de comediantes desde o final de Seiscentos, que apontam não apenas para a participação feminina no espectáculo, como também para o funcionamento em regime de itinerância (extensível a todo o território peninsular) e para a escassez de recursos materiais, incomparavelmente mais limitados do que aqueles que as companhias espanholas tinham ao seu dispor nas visitas frequentes que faziam ao nosso país.

²⁶ Gustavo de Matos Sequeira destaca a origem italiana do referido modelo de gestão, atribuindo a paternidade da ideia a S. Felipe de Nery (Sequeira, 1947, p. 225).

Os pátios eram espaços de configuração diversa, cuja finalidade original, a existir, de modo algum se prendia com o entretenimento. Segundo Gustavo de Matos Sequeira, o primeiro que abriu em Lisboa foi o Pátio de Comédias da Mouraria ou do Poço do Borratém, pouco antes de 1591. Seguiu-se-lhe, em 1593 ou 1594, o das Arcas ou da Betesga, construído por iniciativa do empresário castelhano Fernão Dias de La Torre, e, em 1619, o Pátio das Fangas da Farinha, edificado por ocasião da vinda de Filipe II a Lisboa e mandado demolir três anos depois pela viúva do empresário, D. Catarina de Carvajal (1947, pp. 227-231). Antes que o terramoto ditasse a renovação dos teatros públicos da capital, entra em funcionamento um dos três Teatros do Bairro do Alto²⁷ que a cidade de Lisboa veio a conhecer entre o primeiro quartel do século XVIII e o início do século XIX. O mais antigo foi inaugurado em 1733, sendo aparentemente o primeiro a especializar-se num tipo de espectáculo, envolvendo bonifrates. Num segundo momento, foi também dotado de infraestruturas mínimas para acolher “óperas joco-sérias”, escritas e musicadas por portugueses (Câmara e Anastácio, 2005, p. 96).

O segundo Teatro do Bairro Alto (ou, como também ficou conhecido, Ópera do Conde de Soure) abria portas em 1761, havendo notícias de representações até 1772. Para além de ter apostado num repertório diversificado e na colaboração entre uma companhia portuguesa e uma companhia italiana de actores, contou com a visita frequente de membros da família real ou do então primeiro-ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo. O mesmo acontecia com o Teatro da Rua dos Condes, construído entre 1756 e 1757, servindo ora o teatro lírico, ora os espectáculos de bonifrates. A partir de 1800 este teatro optará exclusivamente por levar à cena teatro declamado. A par do Teatro do Salitre, erigido em 1782, o Teatro da Rua dos Condes foi o mais importante teatro público da segunda metade do século XVIII, desde logo por se ter mantido em actividade por mais de 150 anos (*op. cit.*, pp. 96-105). Ainda assim, outras salas merecem referência, como é o caso do Teatro da Mouraria, do Teatro da Graça e do Teatro do Paço da Ribeira (Barata, 1998, pp. 172-173).

Menos de dez anos após o fim do privilégio concedido ao Hospital de Todos os Santos, é fundada, por alvará régio, em 1771, a *Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte*, dirigida por homens de negócios da capital.

²⁷ Eugénia Vasques refere, no entanto, que o primeiro teatro lírico português, a Ópera da Trindade ou Academia da Trindade, em funcionamento desde 1735, também chegou a ser conhecido por este nome (2009, p. 9).

Embora se extinga três anos depois, por ordem do Marquês de Pombal, este órgão pugnou pela progressiva alienação dos teatros públicos relativamente à corte, pelo acesso exclusivamente dependente do poder de compra do espectador e, finalmente, pela “elevação social do estatuto do actor” (Câmara e Anastácio, 2005, p. 107). Com efeito, assistia-se, na sociedade portuguesa, ao tratamento diferenciado dos profissionais do espectáculo, consoante estes gozassem (ou não) da protecção dos órgãos dirigentes. Os que não beneficiavam desse estatuto privilegiado viam-se, em muitos casos, na mira das instituições religiosas, que ora os ameaçavam com a excomunhão, ora lhes recusavam sacramentos e sepultura. De qualquer modo, o século XVII marca o início do movimento que, em oposição às resoluções saídas do Concílio de Trento e ao discurso retrógrado de algumas individualidades, opta por defender o teatro – não apenas como forma literária, mas também como divertimento e profissão. Até porque, dia após dia, cresciam as contradições entre “as sentenças dos Teólogos e Canonistas, dos Santos e dos Doutores da Igreja” (Sequeira, 1947, p. 224) e a popularidade conquistada pela prática teatral, inclusivamente junto das camadas superiores da sociedade²⁸. A solução passou, logicamente, pela consagração do “estatuto vigiado do teatro” (Barata, 1998, p. 159) em decretos reais que, por um lado, delegavam competências preventivas nas instâncias censórias e repressivas na polícia e que, por outro lado, formalizavam o regime de cooperação entre as companhias que operavam nos pátios e as misericórdias e confrarias que os administravam.

Em virtude da evolução descrita, assistiu-se, na segunda metade do século XVIII, ao desenvolvimento quantitativo e qualitativo do espectáculo teatral e à sua transformação em actividade comercial, sujeita às leis da oferta e da procura (Barata, 1998, p. 165). Este torna-se, enfim, num fenómeno *regular* e eminentemente *público*, acessível à corte mas distinto das práticas teatrais aristocráticas privadas. Davam-se assim os primeiros passos no sentido de uma nova organização do espaço urbano e da actividade cultural, designadamente no domínio da gestão e da programação. No entanto, precisamente pelo seu grande impacto, transversal a classes sociais, faixas etárias e géneros, o teatro estava também muito dependente dos acontecimentos políticos e era alvo de constantes tentativas de instrumentalização²⁹.

²⁸ Para além de representações em contexto privado, as mais das vezes pensadas para círculos restritos, sabe-se também que era frequente várias “pessoas de distinção” subirem ao palco. Cf. Barata, 1998, pp. 151-152.

²⁹ Com a subida ao trono de D. Maria I, a actividade teatral abrandou consideravelmente. Entre 1777 e 1779, cumpriu-se uma ordem de encerramento dos teatros, tal como em 1786, como sinal de luto pela

1.4.2. A leitura em redes sociais

Aqueles que, por viverem na província, não tinham acesso aos principais centros difusores de espectáculos (entre os quais se contavam, para além da capital do Reino, as cidades para onde a corte se deslocava em itinerância), podiam disfrutar das digressões de companhias ambulantes, da faceta performativa do vendedor de folhetos ou, pelo menos, da expressividade de quem os lia. Julio Caro Baroja, recordando seu tio Pío Baroja, declara que “[e]ra el hombre popular recitando solemnemente y su público de soldados, criadas de servir, cesantes, hampones y vagabundos lo que le producía mayor interés” (1990, p. 15). Já Miguel de Unamuno não hesita em fazer notar a enorme diversidade do conteúdo de cordel, numa relação que abrange os temas, o percurso e a experiência performativa dos textos:

Aquellos pliegos encerraban la flor de la fantasía popular y de la historia; los había de historia sagrada, de cuentos orientales, de epopeyas medievales del ciclo carolingio, de libros de caballerías, de las mas celebradas ficciones de la literatura europea, de la crema de la leyenda patria, de hazañas de bandidos, y de la guerra civil de los siete años. Eran el sedimento poético de los siglos, que después de haber nutrido los cantos y relatos que han consolado de la vida a tantas generaciones, rodando de boca en oído y de oído en boca, contados al amor de la lumbre, viven, por ministerio de los ciegos callejeros, en la fantasía, siempre verde, del Pueblo (citado em Baroja, 1990, p. 16).

Os vendedores e os destinatários dos folhetos de cordel encontram-se representados em muitas obras portuguesas e espanholas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, em particular os cegos que se ocupavam da sua comercialização e cujo estatuto se dividia entre o de autor, transmissor e autor falso (*op. cit.*, p. 57)³⁰. Ao longo desse tempo, a figura conquistou até uma dimensão mítica, graças à tradição que, desde a Antiguidade, associou a cegueira à actividade de rapsodos e à superioridade intelectual. Segundo Baroja, “recitaba, salmodiaba o cantaba el ciego, según los casos, acompañado de instrumentos varios, sobre los que, al final, ha dominado la guitarra. A veces

morte de D. Pedro III, marido de D. Maria I (Câmara e Anastácio, 2005, pp. 51-53). Mais ou menos contemporânea é também a proibição das mulheres subirem ao palco, adoptada em 1796 depois do escândalo que envolveu o filho do Marquês de Pombal e a cantora italiana Anna Zamperini (*op. cit.*, pp. 49-50).

³⁰ Em Portugal, refere-se, por exemplo, a *Sátira do velho*, de Nicolau Tolentino. Em Espanha, destacam-se, entre as obras literárias, *La casa da vecindad* e *El lugareño de Cadiz*, de Juan Ignacio González del Castillo, *La octava maravilla*, de Lope de Vega, e *Vida del gran tacaño*, de Francisco de Quevedo. Nas artes plásticas, observem-se as pinturas de Francisco de Goya, Leonardo Alenza e José Domínguez Bécquer.

formaban varios una comparsa y con sus cantos y melodías amenizaban alguna fiesta” (*op. cit.*, p. 52). Assim se manteve pelo menos até meados do século XIX, quando Antonio Ferrer del Río e Juan Perez Calvo sintetizam as suas funções no artigo que incluíram em *Los españoles pintados por sí mismos*. Entre as mais importantes contam-se, por exemplo, as de cantor religioso que, à porta da igreja, descrevia a Paixão de Cristo e explicava a missa em latim ou em vernáculo; as de cantor dos mais recentes desenvolvimentos políticos, muitas vezes adulterando as informações que obtinha junto da Imprensa Real ou Nacional de Madrid; e, finalmente, as de transmissor de romances e de episódios sórdidos (1851, pp. 374-378).

A importância da figura do *transmissor* ou do *cantor* releva, em última instância, do facto de, no período compreendido entre os séculos XVI e XVIII, “a associação do texto à voz, a leitura, a declamação e a audição” se manterem em vigor, associados a uma literatura de cariz popular (Ramos, 2008, p. 32). Pese embora o início da afirmação da leitura silenciosa, praticada na intimidade e possibilitada pelo desenvolvimento da cultura impressa, a leitura em voz alta era ainda “o modo habitual de ler” (*ibidem*), estando associada ao estabelecimento a redes de sociabilidade, a modelos de convívio e à generalização do acesso a obras que uma parte significativa do público não seria capaz de decodificar sem a oralização de permeio.

Apesar do conjunto de transformações verificadas ao nível dos suportes de leitura, da sua disponibilização e do seu consumo³¹ e do respectivo impacto nos paradigmas de leitura e de representação, é impossível ignorar a subsistência de um estrato conservador, que leva Roger Chartier a falar, no caso da literatura de cordel, de uma apropriação baseada no *reconhecimento*, mais do que na *descoberta* (citado em Ramos, 2008, p. 42).

2. A colecção de José Oliveira Barata

2.1. Uma chave de leitura

³¹ Entre elas destacam-se, por exemplo, a crescente produção de livros e a consequente diminuição do seu custo, a multiplicação de jornais, gazetas e das edições de pequeno formato, o estabelecimento de sociedades, gabinetes de leitura e bibliotecas, o aumento dos índices de alfabetização e de escolarização, a profissionalização do *autor* e o surgimento das noções de *propriedade literária* e *opinião pública* (Ramos, 2008, pp. 40-42).

Publicada entre 1988 e 1995, a colecção de dez folhetos de cordel organizada por José Oliveira Barata cobre um arco temporal especialmente abrangente (datando o folheto mais antigo de 1626 e o mais recente de 1784³²) e representa os filões temáticos mais explorados em cada época compreendida pela colectânea, para além de dar conta dos modelos de diálogo mais frequentes do teatro de cordel com a instituição literária. Recebeu imprecisamente a designação genérica de *Literatura de Cordel*, apesar da natureza dramática da esmagadora maioria dos folhetos. Com efeito, à excepção dos arrenegos de Gregório Afonso (que dividem o segundo folheto com uma glosa de alguns versos de Gil Vicente) e da composição poética que encerra o sétimo folheto (onde inicialmente se apresenta uma *prática*), restam poucas dúvidas quanto à forma eminentemente dramática dos restantes. Para além de os próprios títulos consagrarem as designações de *auto*, *prática* e *entremez*, a análise do seu conteúdo coincide, como veremos, com as linhas gerais da teorização estabelecida para cada um dos subgéneros. Torna-se, portanto, dispensável, no âmbito restrito desta colecção, discutir as dificuldades relativas à classificação formal da produção teatral de cordel do século XVIII, tidas por “incontornáveis” na opinião de alguns autores (Barata, 1992, p. 385).

Do ponto de vista temático, os folhetos da colectânea exibem tópicos religiosos e quadros de costumes, sendo evidente a predominância dos primeiros nos impressos mais antigos, isto é, datados do século XVII. Neste sentido, o conjunto de textos permite assistir a uma progressiva substituição da intervenção reguladora da Morte e de várias figuras associadas ao imaginário e à imagética cristã (como os Anjos, os Demónios e os esbirros infernais) pelas indústrias rebuscadas de criados e pastores e pela conveniente ingenuidade das personagens rústicas. Dá igualmente a perceber, como elemento propulsor e principal eixo organizador do conflito dramático, o esquema de oposições bipolares de que nos fala Díez Borque a propósito das personagens do auto quinhentista (1987, p. 21). Neste caso, a oposição não se verifica apenas no plano referido pelo crítico, relativo à caracterização social e psicológica das personagens, quase sempre assente no confronto interclassista e na divergência de princípios e aspirações. Não raras vezes degenera, no plano da mensagem, na apologia do popular e na crítica institucional (tomando como alvo preferencial a Justiça), ao mesmo tempo admitindo o convívio harmonioso entre o sagrado e o profano.

³² Sobre a datação do único folheto sem indicação da data, cf. *supra*, nota 3, p. 3.

Do ponto de vista da actualização dramática, os textos da colecção tendem não apenas a preterir o abstracto, explicitando as noções, os conceitos e as imagens mais complexas através de situações concretas, ligadas a referentes objectivos, imediatos e familiares, mas também a apostar nas oposições de tipo maniqueísta e, por conseguinte, na configuração arquetípica dos intervenientes no drama. Refira-se ainda que, do ponto de vista formal, o verso perde terreno para a prosa na maioria dos folhetos setecentistas e que várias características (designadamente do folheto intitulado *Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos*) apontam para a proximidade de certas composições com o universo da literatura de transmissão oral. É o caso do discurso formulaico, musical e redundante, facilitador dos processos de memorização e de transmissão e mais agregativo e coordenativo do que analítico e subordinativo (Ramos, 2008, pp. 57-58).

Circunscrita ao acervo da Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, a selecção deste conjunto de folhetos não parece ter obedecido ao critério de popularidade dos textos. Alguns dos que apresenta obtiveram grande fortuna editorial, enquanto outros parecem ter conhecido uma escassa vida impressa. O critério que norteia a edição parece, pois, ter sido outro. Cremos descobri-lo numa separata da *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho*, no ensaio a que José Oliveira Barata deu o título “Algumas Reflexões sobre a Literatura Teatral de Cordel no Setecentismo Português” (1992, pp. 375-402).

Neste contexto, a literatura teatral de cordel é problematizada em função de três eixos principais: a sua credibilidade enquanto área de estudos, o seu lugar no quadro da instituição literária e o seu significado enquanto manifestação cultural. O excursus inicial – relativo aos sinais que, à data, pareciam apontar para a revivescência do barroco –, basta para que o seu autor afirme, de modo categórico, a necessidade de desenvolver trabalhos sobre um *corpus* que se situa “na zona de pré-compreensão da nossa produção literária barroca” (*op. cit.*, pp. 379-380), desde logo pela sua importância quantitativa, pela amplitude do período temporal que abrange e pelos problemas extraliterários que traz à colação.

Tamanha importância parece desaconselhar, de imediato, o recurso a designações como as de *literatura marginal*, *infraliteratura*, *subliteratura* ou *paraliteratura* (Aguiar e Silva, 2011, pp. 113-137), justamente por fazer depender a compreensão da chamada “literatura canónica” ou “grande literatura” do conhecimento da literatura editada em cordel. No entanto, a inoperância destes conceitos limita-se a

ser demonstrada no plano sincrónico e teórico, assentando as demais reflexões, de índole diacrónica e retórico-pragmática, na possibilidade deste *corpus* se constituir como “contracultura sabiamente orientada”, “alternativa à ‘oficialidade de um cânone instituído’” e “reflexo de uma consciência ‘revolucionária’ (...) sempre visando a deslegitimação [sic] de classes culturalmente possidentes” (Barata, 1992, p. 380).

Apresentadas sob a forma de interrogações, estas hipóteses são inicialmente formuladas para o conjunto da literatura de cordel – o que, atendendo à variedade de géneros narrativos, dramáticos e líricos que a designação reúne em seu redor e à matriz culta de uma parte significativa dessa produção, depressa obriga o autor a restringir a sua análise ao teatro de matriz não culta, de ora em diante equivalente ao *teatro popular*. Subsiste, no entanto, a certeza de que, neste contexto, as matrizes narrativas e os géneros escolhidos se opõem de forma deliberada ao real estabelecido e de que o peculiar sistema de difusão de cordel “oculta os cérebros de (...) uma verdadeira operação planificada” (*ibidem*).

A despeito do conjunto pertinente de características que o autor identifica no teatro de cordel de matriz não culta, não cremos ser possível opor ao edifício teórico barroco que então nos apresenta – como algo herdado da tradição pós-tridentina, desenvolvido pela Reforma Católica e reaproveitado pelas leituras em sede académica – uma actividade teórica comparável entre os cultores da *contraliteratura* e da *contracultura* editada em cordel. Mesmo admitindo a influência do pensamento castelhano, italiano e francês sobre os seus autores, a existência de uma consciência colectiva de cariz marcadamente subversivo e a validade da oposição feita, não através da sugestão de modelos alternativos, mas da “denúncia paródica de certos ‘clichés’ (...) institucionalmente estabelecidos” (*op. cit.*, p. 388), a verdade é que os géneros dramáticos à disposição dos autores setecentistas tinham já implícitas potencialidades críticas muito relevantes (cuja influência se tinha feito sentir ainda antes do século XVIII) e a indiscutível vantagem de serem aceites por uma parte significativa do público da época. Parece-nos, deste modo, que o carácter *premeditado* do movimento é passível de ser posto em causa, primeiro por se inscrever numa tradição teórica e espectacular cuja força nunca esmorecera verdadeiramente; e, depois, por depender, em larga medida, das expectativas e da reacção de um público-alvo bastante heterogéneo, tanto ao nível das competências que possuía como dos estratos sociais a que pertencia.

Neste sentido, embora seja dúbia a motivação de alguns gestos³³, parece-nos legítimo equacionar a hipótese de as opções destes autores (cuja origem e formação estão ainda por aferir cabalmente) serem, em primeiro lugar, uma consequência directa do interesse demonstrado pelos seus destinatários.

Para José Oliveira Barata, o teatro popular de cordel caracteriza-se pela vinculação a uma realidade quotidiana e secularizada e a um paradigma de conhecimento não reflexivo e não analítico (*op. cit.*, p. 391). Averso a anacronismos espaço-temporais, adepto do efémero e detentor de uma grande economia de meios, reivindica um ideal solidário e transgressor, ora apostando em exemplos de “solidariedade colectiva” e de “escolha estratégica de interesses comuns”, ora reivindicando o triunfo da parte e da minoria como situação emblemática, bem como a importância dos momentos de transgressão festiva (*ibidem*). Por sua vez, nos tradicionais finais felizes, o autor descobre a insinuação de um desejo de paz social e de cooperação *inter pares*, ao passo que, nos não menos frequentes finais abertos, julga vislumbrar o reflexo das incertezas e das “ambiguidades estruturais” inerentes à sociedade da época (*op. cit.*, p. 392). O teatro popular de cordel opunha-se, assim, ao teatro de ilusão barroca, caracterizado pela complexidade material e simbólica da cena, pelo elitismo e pela vitória do todo sobre as partes (*op. cit.*, pp. 391-392).

Embora o carácter *alternativo* do primeiro o separe inequivocamente da natureza *institucional* do segundo, existem recursos que, por estarem ao serviço dos dois tipos de produção dramática, se mostram capazes de problematizar as fronteiras da instituição literária barroca. No entanto, ao mesmo tempo que José Oliveira Barata reconhece, na esteira de Gennette, Bakhtin e Carreter, que o texto paródico se encontra “abundantemente representado na produção popular, letrada e académica do século XVIII europeu” (*op. cit.*, p. 394), escolhe centrar-se na função por ele desempenhada no âmbito do teatro de matriz não culta editado em cordel, implicitamente questionando o seu alcance crítico nos demais domínios e sugerindo, porventura, a sua total esterilidade. Neste contexto, o cómico, a sátira, a ironia, a caricatura e os fenómenos de hiper e de intertextualidade são responsáveis por operar a ruptura com a ordem estabelecida e por lhe oporem uma nova ordem marcada, de um modo geral, pela assistemática (*op. cit.*, p. 396).

³³ Veja-se, por exemplo, o caso do *Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, extraído e ligeiramente modificado a partir da ópera joco-séria de António José da Silva *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*. Cf. *infra*, pp. 64-66.

Depois de já ter considerado demasiado redutora a designação de *literatura marginal* (*op. cit.*, nota 1, p. 381), José Oliveira Barata propõe a denominação de “cultura alternativa” (*op. cit.*, p. 399). A proposta tem, a nosso ver, dois grandes inconvenientes: o primeiro consiste em tornar transversal ao conjunto da produção editada em cordel um mesmo projecto ideológico³⁴; o segundo passa por desviar a natureza da definição da esfera literária para a esfera cultural, equiparando a produção de cordel a um subsistema dotado de autonomia e de mecanismos próprios. Além do mais, a sua validade circunscreve-se apenas ao século XVIII, ignorando as motivações conciliatórias que, em épocas anteriores, precisamente por causa do contacto regular com o cânone instituído, estiveram na origem de géneros divulgados em folhetos de cordel, como o pastoril (Díez Borque, 1987, pp. 125-148)³⁵. Despreza também o tipo de relação complementar que, durante muito tempo, esteve inscrito na natureza do *entremez*³⁶ e a atenção que as instâncias censórias prestaram, de uma maneira geral, a esta produção (Carreira, 1988).

Na colecção que em seguida se analisa, julgamos vislumbrar de forma cristalina o reflexo do pensamento do seu editor. A selecção dos folhetos visa corroborar as considerações expostas e afirmar-se pelo seu valor culturalmente alternativo e ideologicamente subversivo.

2.2. Análise do corpus

2.2.1. Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos

Apresenta-se como *entremez* o texto que abre a colecção de folhetos organizada por José Oliveira Barata. E, de facto, do ponto de vista formal, são vários os aspectos que favorecem esta classificação: desde logo, a estrutura em acto único, a extensão reduzida (assente numa divisão em quinze cenas de progressão rápida), o final típico e ainda o elenco limitado e de configuração tipificada. É o próprio frontispício que deixa antever este último traço, fazendo corresponder os nomes das personagens a tipos de longa tradição cómica, como é o caso do Estudante e do Simples (Huerta Calvo, 1985;

³⁴ Note-se ainda que, neste momento do ensaio, o autor não distingue nem a produção dramática das demais, nem a origem culta ou popular dos exemplares do *corpus* que considera (Barata, 1992, pp. 399-400).

³⁵ Cf. *supra*, pp. 24-25.

³⁶ Cf. *supra*, pp. 7-8.

Asensio, 1971), ou, com menos frequência, atribuindo-lhes nomes próprios ou epítetos de rica significação popular. Assim, a personagem de Manuel Jagodes promete, pelo menos, desafiar a ideia do galã, remetendo para o carácter ordinário e traiçoeiro a que os falantes pretendiam aludir sempre que recorriam àquele apelido; por sua vez, de Rodovalho da Desconsolação podia certamente esperar-se um destino funesto e uma figura baixa e anafada, indissociavelmente ligada à aparência do peixe com o mesmo nome; finalmente, em Quiquo não me arranhes, associam-se referências cultas e vulgares, apontando, por um lado, para uma abreviação da locução latina *quid pro quo*, geralmente usada para referir uma troca ou um equívoco nascido de uma confusão de identidades, e, por outro lado, sugerindo a flexão irregular de *quisquis* (*quiquo** aproxima-se do ablativo *quoquo*), um pronome relativo indefinido cujas hipóteses de tradução, revestindo-se de um valor universal (“quem quer que”; “qualquer que”; “seja quem for”; “seja o que for”; etc.), remetem para a imutabilidade de um estado ou de uma condição, independentemente da alteração das circunstâncias. Deste modo, é legítimo presumir que a personagem assim baptizada é interesseira, camaleónica e determinada – e tentador confirmar as suspeitas aquando da leitura do entremez, quando for o criado de Manuel Jagodes a apresentar-se sob este nome. O cognome que se lhe apõe contribui, por sua vez, para reforçar esta caracterização simbólica, surgindo em jeito de aviso e em estreita correlação com uma personalidade que ferve em pouca água (ou não se manifestasse a sua intolerância perante um simples arranhão) e que promete dar o troco (o aviso é sintomaticamente introduzido por um dissuasor advérbio de negação).

A situação inicial introduz o leitor num dos enredos típicos das histórias de amores contrariados: Anacleta informa Jagodes que o seu pai pretende casá-la com “um tal rústico chamado Rodovalho da desconsolação” (*Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos*, 1988, p. 4³⁷). O diálogo torna, porém, evidentes vários problemas de comunicação entre os amantes: Anacleta pressupõe que o seu interlocutor está a par do assunto sobre que falam (“ANACLETA: Arrengo da sua pachorra! Pois há-de saber...” [*op. cit.*, p. 3]), adia por diversas vezes a revelação, induzindo o seu interlocutor em erro (“ANACLETA: Não se faça tolo; vá ouvindo e saberá a maior desgraça. / JAGODES: Desgraça! Coitadinha, quem morreu?” [*op. cit.*, p. 4]) e, contrariando os seus próprios interesses, ignora o alcance da declaração por meio da

³⁷ As obras incluídas na colecção em apreço são citadas, em primeiro lugar, pelo título completo e, nas citações seguintes, pelo título abreviado e página(s) do respectivo folheto.

qual Jagodes reconhece que a sua união com outro homem poria fim ao seu sossego (“JAGODES: Aí finaliza o meu sossego. / ANACLETA: Qual sossego nem meio sossego. Sabe com quem me quer casar? Com um tal rústico chamado Rodovalho da desconsolação” [ibidem]). Jagodes, por seu turno, escarnece da agitação da amada (“ANACLETA: Se me enraivece, morro. / JAGODES: Se continua, rio” [op. cit., p. 3]) e insiste longamente para que esta lhe comunique a razão da sua inquietação (“JAGODES: Eu não. Ora diga lá. [...] Saberei se Vossa Mercê mo disser [...] Se Vossa Mercê m’o não disse, eu não posso adivinhá-lo” [op. cit., pp. 3-4]).

Na verdade, o revés amoroso serve para justificar a burla que em seguida é planeada e levada a efeito. Esse, sim, transformar-se-á no verdadeiro núcleo temático do entremez, como, de resto, estipula o próprio género (Huerta Calvo, 1985, pp. 19-30). A situação inicial permite igualmente estabelecer, como eixo profícuo de toda a análise subsequente, o problema da comunicação. Atente-se, em particular, na terceira cena, quando Jagodes expõe o caso a Quiquo, seu criado (*A Aldeia de Loucos*, 1988, pp. 5-8). O diálogo surpreende pela facilidade com que decorre, opondo-se em larga medida ao anterior: o amo não tem necessidade de dar conta verbalmente, como Anacleta, do seu estado de espírito, pois o criado mostra-se capaz de interpretar o seu comportamento; e, além disso, os excursos são limitados, havendo sempre, para as pertinentes perguntas de Quiquo, respostas prontas e adequadas. À imagem dos criados legados pela tradição vicentina, também ele virá em auxílio do patrão na esperança de obter uma recompensa monetária. Mas a solução que preconiza é em tudo avessa a interesses egoístas: apela à amizade que une todos os habitantes da aldeia e ambiciona, com a sua cumplicidade, fazer crer a Rodovalho da Desconsolação que, naquele povoado, todos são loucos e, portanto, incapazes de lhe darem indicações precisas quanto à morada do sogro.

Sob a capa da ingenuidade e do jogo, o projecto de Quiquo tem várias implicações no plano ideológico. Em primeiro lugar, por consistir numa reflexão meta-teatral que propõe um novo modelo de contacto e de apreensão do real. Neste sentido, aproxima-se da definição de *beffa-virtù*, exposta por Marc Vitse num ensaio escrito em 1980 e recuperada pelo mesmo crítico no contexto de uma comunicação nas Jornadas de Almagro, sete anos mais tarde. Corresponde, no fundo, a uma categoria de burladores e respectivos expedientes:

se afirma el dominio del hombre, burlador claramente diferenciado de sus víctimas y autor-director omnipotente de la escenificación de una realidad

paralela y falsificada. Elabora ‘arquitecturas del ingenio fingidas’, de estrutura sencilla y de desarrollo lineal, unitario y progresivo. Y las ficciones nacidas de los múltiples recursos de una fértil inventiva se orientan, generalmente, con exacta y mecánica eficacia que hasta sabe aprovecharse de los acasos imprevistos, hacia un desenlace necesario y irreversible, acorde con la patente finalidad de las motivaciones originales (Vitse, 1988, p. 167).

Quiquo impõe-se, de facto, como estratégia cuja força passa, não pela forma física ou pelo talento argumentativo, mas pela imaginação. A realidade paralela que concebe distancia-se daquela que conhece. Por um lado, o seu projecto permite atenuar as diferenças existentes entre os habitantes da aldeia, sanar eventuais quezílias e concertar esforços em torno de uma causa comum. Por outro, o mesmo só se mostra possível de concretizar porque o comportamento de Rodovalho não trai as suas expectativas (ele ignora efectivamente a morada do sogro e pretende inquirir os transeuntes para obtê-la)³⁸ e porque, tal como previra, nenhum dos seus aliados se recusa a contribuir para o sucesso do plano. Se, como realização ideológica, a proposta configura um modelo alternativo sem lugar para à incerteza que marcava o dia-a-dia do seu tempo, como esquema estrutural, a omnisciência de Quiquo inviabiliza demonstrações como aquelas que contempla o modelo da *beffa-virtù*, relativas à capacidade de improvisação do burlador diante de imprevistos. Acaba também por transformar uma estrutura de acção numa estrutura de desfile (Huerta Calvo, 1985, pp. 22-25 e pp. 27-29), cingindo os preparativos da burla à exposição da ideia, desprezando qualquer forma de enquadramento espacial, localização temporal ou relação de causalidade, abdicando de peripécias e contratempos, enfraquecendo os elos de ligação entre episódios (ou limitando-os a comentários de Rodovalho sobre a conversa mantida ou sobre os indivíduos com quem se cruza) e, finalmente, distinguindo o desenlace apenas pelo tom conclusivo das últimas afirmações do pretendente rústico. Com a sua aparição em cena, suceder-se-ão os encontros com Quiquo, um Letrado, um Simples, uma Francesa, uma Italiana e dois Estudantes – e passará a atender-se, exclusivamente, à reacção de Rodovalho e à prestação dos vários agentes responsáveis pela execução da burla.

³⁸ Não é despreciando o facto de Rodovalho da Desconsolação ser sempre apresentado como “rústico”. Com efeito, a acção deixa de ser necessária para ilustrar o tipo, transformando-o, antes de mais, num esquema mental passível de convocar em qualquer instante e de condicionar decisões e acções posteriores. A relação entre tipo e acção torna-se, portanto, biunívoca: a acção determina o tipo, ilustrando-o, mas o tipo também determina a acção. Veja-se ainda como, aquando da aparição de Rodovalho em cena, Quiquo comenta: “É chegado o amigo, se não me engano. (...)” (*A Aldeia de Loucos*, 1988, p. 8) – como que revendo nele o reflexo da imagem mental que concebera.

De princípio lógico-narrativo amplamente censurado pela crítica, a previsibilidade (ou, se se quiser, a estabilidade) é agora reivindicada como valor e conceito operativo. Em todo o caso, não deixa de influir na organização e no conteúdo das várias sequências, por meio de estratégias de repetição e de explicitação que contam com a cumplicidade do auditório e estendem, de certa forma, aos seus elementos a sensação de controlo de que beneficiam algumas personagens. Salientam-se, em primeiro lugar, as consequências da estrutura de desfile – que sendo, não obstante, o resultado de uma justaposição de episódios distintos, raramente associa fenómenos de natureza díspar. Em segundo lugar, a nível argumentativo, o facto de a descrição do plano de Quiquo preceder a sua demonstração debilita consideravelmente o efeito de surpresa que os sucessivos confrontos de Rodovalho com os habitantes da aldeia poderiam, eventualmente, produzir. De igual modo também as intervenções isoladas de Rodovalho servem, em muitos casos, apenas para confirmar as expectativas dos leitores, ouvintes ou espectadores ou para lhes comunicar os seus próximos passos. Finalmente, repetem-se soluções cénicas de efeito cómico garantido (como as sequências de pancadaria no final das cenas V [*A Aldeia de Loucos*, 1988, p. 10], VII [*op. cit.*, p. 11] e IX [*op. cit.*, p. 12] e, por mais do que uma vez, ao longo da cena XV [*op. cit.*, pp. 14-15]) e diferentes estruturas linguísticas. Estas visam sobretudo acentuar a divergência (“ANACLETA: Se me enraivece, morro. / JAGODES: Se continua, rio” [*op. cit.*, p. 3]; “ANACLETA: Aí principia a minha fúria. / JAGODES: Aí finaliza o meu sossego” [*op. cit.*, p. 4]) ou a convergência de certas posições (“ANACLETA: Eu? O céu me defenda! Tu sabes Manuelinho Jagodes, quanto te amo e, se te perco, morro. / JAGODES: E eu, se te não logro, estalo” [*op. cit.*, p. 5]; “JAGODES: É redículo o nome e é redículo o caso, que sucede; e eu, se tal vejo, morro. / QUIQUO: E eu estalo” [*op. cit.*, p. 6]), reforçar a comicidade de algumas passagens, de que é exemplo a repetição da tirada dos estudantes antes de agredirem Rodovalho, na cena final (“Não sabe? Não responde? Vai fugindo? Surra nele” [*op. cit.*, pp. 14-15]) e ainda caracterizar o registo popular e a pobreza de vocabulário da personagem rústica³⁹. Não deixam, umas e outras, de enformar a lógica de previsibilidade, explicitação e repetição que subjaz ao entremez.

³⁹ Para além de repetir, de modo frequente e transversal, a expressão “Ora isto!”, o cotejo dos monólogos de Rodovalho (à excepção daquele com que entra em cena e do último) mostra a obediência a uma estrutura muito similar: 1) manifestação de espanto/desagrado relativamente ao diálogo precedente; 2) comentário desfavorável a propósito do interlocutor; 3) comunicação das expectativas suscitadas pelo avistamento de uma nova personagem, com “cara de juízo” (*A Aldeia de Loucos*, 1988, p. 10). Ocasionalmente, outros comentários a enriquecem, mas preserva-se sempre esta estrutura básica. O

O encontro com Quiquo (*op. cit.*, pp. 8-10), sendo o momento em que se põe em marcha a máquina de embustes, é também o primeiro confronto de duas realidades opostas. Rodovalho será a partir de então, mais do que o inimigo do par amoroso, o inepto representante de um modelo de relação com o real que, por assentar na ignorância e na desconfiança, produz maus resultados. De facto, embora lhe seja fornecida, naquele instante, a chave de leitura que permite descodificar toda a cadeia de acontecimentos subsequentes (“QUIQUO: Sim, Senhor, doida; nesta Aldeia deu uma tal moléstia em quase toda a gente dela, que endoideceram” [*op. cit.*, p. 9]), devido à sua incapacidade de crer nas pessoas ou de avaliar com correcção as aparências (“RODOVALHO: Ora isto! Não está mau modo de ensinar a gente! Ele diz que todos nesta Aldeia são doidos, e eu julgo que só o é. Mas aqui vem um sujeito que tem cara de juízo” [*op. cit.*, p. 10]), o recém-chegado insiste em inquirir outros transeuntes sobre o endereço da família de Anacleto. Antes, porém, não passam despercebidas, na parte final do diálogo que Rodovalho mantém com o criado de Jagodes, as reminiscências da comédia de Molière que, pela mesma altura, circulava em folheto de cordel sob o título de *O médico por força*⁴⁰. Para além da remissão explícita para o título da peça francesa (“QUIQUO: Pois não é Médico? / RODOVALHO: Eu Médico? Ora isto! / QUIQUO: Há-de sê-lo por força” [*op. cit.*, p. 9]), a origem rural de Rodovalho aproxima-o do lenhador que, à força de bordoadas e para vingança da mulher que maltrata, é obrigado a apresentar-se como médico e a exercer Medicina. Há, no entanto, afinidades ao nível da expressão e das estruturas linguísticas utilizadas, com o verbo *doutorar* a ser usado, em ambos os enredos⁴¹, pouco antes de os protagonistas serem agredidos, e com a enumeração “Sim, há-de ser Médico, Cirurgião, Boticário, Químico, Algebiga e ferrador” (*op. cit.*, p. 10), incluída na quinta cena do entremez, a assemelhar-se àquela a que Sganarello recorre para pôr fim às bordoadas daqueles que haviam seguido no seu encalço: “Basta; bem sei; sou doutor, sou medico, boticario, cirurgião, enfermeiro, gato pingado, coveiro, quanto queiram; e hervanario” (Castilho, 1869, p. 71).

Segundo José Javier Rodríguez Rodríguez, “la nota fundamental de este carácter cómico es su completa carencia de cultura, manifiesta de manera evidente en su torpeza

próprio pretendente parece ter consciência da natureza repetitiva das suas intervenções, ao dar início à penúltima, na cena XII, com a fórmula “É o que eu digo” (*op. cit.*, p. 13).

⁴⁰ Albino Forjaz de Sampaio regista, no seu catálogo, com o n.º 316, uma edição em folheto de cordel de 1784 (1920, p. 63).

⁴¹ Na impossibilidade de acedermos à edição em cordel de 1784 (cf. *supra*, nota 40), comparamos o enredo do folheto em estudo com uma tradução da comédia de Molière realizada por António Feliciano de Castilho, publicada em 1869 (Castilho, 1869).

lingüística” (2008, p. 169). E, de facto, nos encontros que se seguem, as limitações de Rodovalho no domínio da comunicação tornam-se ainda mais notórias. Não correspondem, no entanto, àquelas que o estudioso identifica no referido artigo, isto é, a adopção de uma variante linguística de condição “inconfundiblemente primitiva y vulgar” (*ibidem*) e – quase sempre associadas ou dela derivadas – as dificuldades ao nível da compreensão das expressões dos falantes cultos ou estrangeiros⁴². Com efeito, no diálogo que Rodovalho mantém com o Letrado e com o Simples (*A Aldeia de Loucos*, 1988, pp. 10-11 e pp. 11-12), é a competência para descobrir que intenção subjaz a cada enunciado dos interlocutores que está em causa. Assim, embora o primeiro lhe fale, a despropósito, de trâmites legais, Rodovalho insiste em dar continuidade à conversa, contrapondo que não tem demandas e que vai dirigido a outro o assunto que agora o ocupa, sem que tenha querido; em seguida, diante do discurso sem nexo de um indivíduo que comunica por grunhidos, Rodovalho teima em fazer um esforço para decodificar o conteúdo e para responder de forma adequada a perguntas aparentemente disparatadas (“SIMPLES: Ah, ah, qué qué o *guemédio*? / RODOVALHO: Ora isto! Qual remédio? Eu não estou doente” [*op. cit.*, p. 12]). Este último encontro representa, aliás, a reunião de dois tipos análogos: o Rústico – inspirado no pastor ingénuo das representações natalícias cujos traços *costumbristas*, cómicos e profanos foram desenvolvidos, em Espanha, por Juan del Encina e, em Portugal, por Gil Vicente – e o Simples, “su réplica urbana” (Rodríguez Rodríguez, 2008, p. 171). Eugenio Asensio considera inclusivamente este último, também apelidado de “bobo”, um dos pilares do entremez na sua fase inaugural, ao lado da figura do “fanfarrón cobarde” (1971, p. 45):

Essencialmente es percebido como diferente, como el estúpido cuya inteligencia inferior no alcanza el nivel normal y suscita en los espectadores un sentimiento de superioridad halagador. Por outro lado puede representar al débil e indefenso frente al fuerte, astuto o injusto que le veja, burla y maltrata (*op. cit.*, p. 52).

Todavia, embora desempenhe com frequência o papel de vítima, noutros casos a sua ingenuidade pode converter-se em malícia e triunfar sobre o forte e o astuto, humilhando-os. É o caso do Simples que se cruza com Rodovalho, inesperadamente

⁴² José Javier Rodríguez Rodríguez identifica outros traços da personagem, ocasionalmente explorados: a presunção a respeito da sua natureza, inteligência ou fortuna, o carácter supersticioso e preguiçoso e outros vícios próprios de um indivíduo embrutecido (2008, pp. 169-170). Nenhum deles se aplica a Rodovalho, quase sempre caracterizado como pessoa humilde e cordial.

transformado em cúmplice do estratagema de Quiquo e em falante capacitado para reconhecer o carácter polissémico de um vocábulo como *remédio* (agora passível de interpretar como “correctivo” ou “solução não-medicamentosa”). Este aspecto representa, aliás, uma evolução no conjunto dos traços distintivos que lhe eram atribuídos e que, segundo Eugenio Asensio, passavam pela gulodice, pela sonolência, pela incontinência e pelas confusões semânticas, isto é, “la obsesión literal y la imposibilidad de concebir la polivalencia de los vocabulos” (*op. cit.*, p. 54). José Javier Rodríguez Rodríguez destaca ainda a sua dificuldade em cumprir ou compreender ordens simples e a sua falta de memória e de descrição para agir de acordo com as normas sociais ou para controlar as suas reacções (2008, pp. 171-172). Neste entremez, no entanto, a sua condição aproxima-se da do parvo vicentino, enquanto indivíduo iluminado e privilegiado, e a sua função surge em estreita correlação com o episódio anterior, que opusera Rodovalho ao Letrado. A justaposição destes dois quadros – o primeiro, retoricamente elaborado, relativo ao complexo universo da Justiça; o segundo, interjectivo, popular e superficial – instaura entre ambos uma relação de intertextualidade que tem como principal consequência a intensificação do sentimento do absurdo. Aceita-se “alegremente el caos del mundo” (Asensio, 1971, p. 39) e, de passagem, desacreditam-se instituições e práticas, nomeadamente através do fim violento da maioria dos diálogos, que lhes retira qualquer utilidade ou civilidade.

Já a interacção com as personagens de origem estrangeira põe em relevo dificuldades relacionadas com a compreensão da forma. A comicidade das cenas XI (*Aldeia de Loucos*, 1988, pp. 12-13) e XIII (*op. cit.*, pp. 13-14) radica precisamente no desconhecimento da gramática e do léxico do idioma francês e italiano e na tentativa de Rodovalho descodificar a mensagem forçando a proximidade com expressões portuguesas. Assim, a simpática fórmula de tratamento “*mon ami*” deixa-o indignado e suscita o inopinado comentário “Mona será ela!” (*op. cit.*, p. 12), “*monsieur*” equivale, no seu entender, a “*monsujo*” (*op. cit.*, p. 13), ao passo que a frase italiana “*Io non capisco*” (*ibidem*) parece consistir no questionamento da sua capacidade visual (“RODOVALHO: Que sou pisco? Não Senhora; vejo perfeitamente” [*ibidem*]). Ao contrário do que sucedera anteriormente, não foi por má vontade que Rodovalho deixou de obter, nestas ocasiões, a informação que ambicionava. Na cena XI, os dois interlocutores reconhecem que a origem do problema se encontra na ignorância do recém-chegado: “RODOVALHO: Tenho percebido; vamos de mal a pior! Ela bem claro fala, mas eu não entendo palavra! / FRANCESA: *Monsieur vuséte ancolere per*

*non antender mas paroles, attandé un moman*⁴³ (*ibidem*). Na cena XIII, é a Italiana quem primeiro desiste de levar avante a conversa, reconhecendo simplesmente que não entende a língua portuguesa. Ainda assim, Rodovalho também comenta, depois do desaparecimento da sua interlocutora: “Deu-me muito boa resposta! Mas eu não lhe entendi palavra” (*op. cit.*, p. 14). Esta diferença é assinalada, em ambos os casos, com a substituição da agressão final por uma cena de canto – assim reforçando a importância atribuída, neste entremez, à música, já prenunciada na entrada em cena, a cantar, da personagem de Jagodes e no dueto que encerra a que é protagonizada pelos dois amantes.

Quando Rodovalho está já convencido do fracasso da sua empresa e disposto a partir, cruzam-se dois estudantes no seu caminho (*op. cit.*, pp. 14-15). A tradição estudantil de algumas cidades da Península Ibérica, com destaque para Salamanca, e a singular conjugação de tempos de estudo e de ócio transformaram a figura num reservatório paradoxal de cultura e de hedonismo, de conhecimentos intelectuais e de experiência de vida. Por conta desse estatuto privilegiado, é frequentemente, no contexto do teatro breve, o idealizador de trapagens, esquemas lucrativos e soluções que se querem derradeiras. Neste caso, cabe à dupla dar uma última lição a Rodovalho e expulsar, em definitivo, o intruso que veio perturbar a harmonia do casal de namorados e pôr à prova a saúde dos laços que unem os restantes habitantes da aldeia. Encontram-se sintetizadas, nos expedientes a que recorrem para castigar o rústico, as duas dimensões há pouco referidas: por um lado, o recurso à língua latina evidencia a sua superioridade no plano cultural; por outro, o uso da força é uma clara manifestação do seu vigor e juventude. Todavia, se nos dois diálogos precedentes Rodovalho fora incapaz de identificar o idioma dos interlocutores, agora, quando se lhe dirigem em latim num registo coloquial, ele não hesita em retorquir: “Gaudeo? Ora isto! Senhores, deixem-me por caridade, que eu não entendo Grego” (*op. cit.*, p. 14). Apesar da incorrecção (minimizada, ainda assim, por não se afastar do universo das línguas clássicas), a solicitação demonstra como, pela primeira vez, Rodovalho tem consciência da situação comunicativa em que está inserido. Quando, em seguida, a dupla de estudantes reivindica a resposta acertada para exercícios de declinação de nomes,

⁴³ Transcrevem-se todas as falas tal como surgem no folheto. No que diz respeito às transcrições estrangeiras, os erros que contêm parecem ter por objectivo aproximá-las o mais possível da oralidade, porventura para facilitar o trabalho dos actores e/ou para garantir a compreensão do auditório. Note-se, no entanto, que as frases francesas são alvo de modificações mais drásticas e em maior número, denunciando possivelmente um contacto menos frequente ou mais deficiente com o idioma francês.

adjectivos e pronomes latinos, todas as intervenções de Rodovalho levam a concluir, pelo seu tom insurrecto, provocador ou lastimoso, que este sabe, finalmente, que está a ser alvo de chacota. A loucura acaba, paradoxalmente, por produzir discernimento.

Marc Vitse comparava, no artigo já citado, dois entremezes (*La cueva de Salamanca*, de Cervantes, e *El dragoncillo*, de Calderón de la Barca) e concluía, perto do final, existirem dois tipos de burla: “la burla como arca para una nueva alianza” e “la burla como implacable máquina de guerra” (Vitse, 1988, p. 173). A classificação fundava-se, sobretudo, no tipo de resultado obtido, remetendo ora para uma “inclusión recuperadora” – que passava por uma espécie de reconciliação ou pelo envolvimento voluntário dos burlados no esquema de que foram vítimas –, ora para uma “exclusión segregadora”, marcada pela hostilidade e por uma qualquer forma de castigo (*op. cit.*, p. 175). Neste caso, no entanto, se é certo que não se assiste à inclusão de Rodovalho no sistema, não deixa de se verificar um crescimento e uma reabilitação da personagem, bem como um reforço do espírito de comunhão que aproxima da utopia a vida na aldeia. A burla, sendo sempre, em si mesma, uma oportunidade para estabelecer parcerias, é também aqui a face visível de um *modus operandi* que não dissocia a dimensão individual da colectiva, os efeitos positivos dos negativos e a realidade da ficção. Veja-se, por conseguinte, como uma rivalidade de ordem pessoal passa a representar, com a maior das facilidades, uma ameaça para o colectivo e ainda como os embustes se traduzem no progresso afectivo e intelectual de burladores e burlados e como reivindicam, para a imaginação, um lugar que habitualmente não lhe é concedido na vida quotidiana ou na hierarquia dos saberes. Nesse sentido, é sintomática a repetição de formas flexionadas do verbo *ver* e de outras palavras semanticamente relacionadas, tanto no contexto da realidade ficcional como da realidade “ficcionalada”. Assim, não só se faz depender de futuras demonstrações a credibilidade da encenação (“QUIQUO: Pois veja⁴⁴ se sou capaz ou não de o Doutorar! Leve sô doido; leve, e cale o bico” [A *Aldeia de Loucos*, 1988, p. 10]), como, no plano da intriga que originalmente a motiva, em várias ocasiões se requerem provas para confiar na palavra de outrem (“QUIQUO: Dessa casta é a minina? Temos que *ver*” [*op. cit.*, p. 6]; “JAGODES: Vamos à indústria, e nada receies; tu *verás*... / QUIQUO: Se não for *cego*” [*op. cit.*, pp. 7-8]⁴⁵). Também se substituem verbos de carácter previsivelmente intelectual por outros, de conotação mais sensitiva e imediata (“ANACLETA: Cale-se e não me faça louca com a sua fleima.

⁴⁴ Sublinhado nosso.

⁴⁵ Sublinhados nossos.

Ouçã e *verá* se tenho rezão de estar aflita” [op. cit., p. 4]; “RODOVALHO: Ora isto! Já vejo que não faço nada; vou-me retirando, porque isto vai de mal a pior” [op. cit., p. 14]⁴⁶).

2.2.2. Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos

O segundo folheto corresponde a uma reedição setecentista de uma composição originalmente publicada em 1516 no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* – à qual se junta, no final, uma glosa de alguns versos do *Auto da Barca do Purgatório*, de Gil Vicente⁴⁷. É, por isso, inevitável questionar o interesse por semelhante matéria, 250 anos volvidos desde a sua primeira publicação, reflectir sobre o papel tradicionalmente atribuído à literatura de cordel como veículo e suporte de uma literatura “marginalizada” e, ainda, explorar o significado da relação que o texto estabelece com Gil Vicente, de modo explícito e intencional.

Em 1766, quando o folheto em apreço foi impresso e comercializado, a colectânea de Resende ainda não conhecia qualquer reedição, nacional ou estrangeira. Na verdade, esta só aconteceria quase 100 anos depois, fora de Portugal e por iniciativa do alemão E. H. Kausler. No nosso país, onde seria preciso esperar pela segunda década do século XX para o *Cancioneiro Geral* ser novamente editado, numa colecção de cinco volumes, as folhas volantes dão testemunho de acções de divulgação paralelas, reflectindo a aceitação popular e a tradição cultural que nascera a partir de uma obra que, na sua origem, pertencia ao universo palaciano e cortesão. Em todo o caso, recordando a lição dos *Romances Velhos em Portugal* (Vasconcelos, 1907-1909, p. 95), é preciso não esquecer o coetâneo conhecimento português de um romance do ciclo carolíngio que, inspirado pela *Chanson de Roland*, descreve uma batalha que opôs mouros e cristãos. Durante a fuga, o rei mouro lança a seguinte imprecação, muito semelhante àquela que abre a composição de Gregório Afonso: “Reniego de ti, Mahoma, y de quanto hice en ti!”⁴⁸. Carolina Michaëlis de Vasconcelos levanta, por isso, a questão da precedência, admitindo, porém, que as “imitações e remedos”

⁴⁶ Sublinhados nossos.

⁴⁷ Há registo de, pelo menos, três outras edições do mesmo folheto, datadas de 1620, 1639 e 1649 (Dias, 1978, p. 224). Na última delas, já se incluía, no final, o texto atribuído a Gil Vicente.

⁴⁸ O romance está disponível *online*, na base de dados do *Proyecto sobre el Romancero pan-hispánico* (<http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/>, consultado pela última vez no dia 15 de Março de 2016), com o seguinte IGR: 0568.

inspirados nesta passagem podem não derivar directamente do romance, mas antes da composição do *Cancioneiro Geral*. Com efeito, no seu entender, a fonte de Gil Vicente no *Auto da Barca do Purgatório* é, inequivocamente, a última (*op. cit.*, p. 97).

Distanciando-se da natureza circunstancial que caracterizava grande parte da poesia satírica do *Cancioneiro Geral*, os *Arrenegos* de Gregório Afonso têm as suas raízes numa velha tradição poética provençal por meio da qual se procedia à enumeração, no seio de composições em verso, de objectos, características ou factos que eram especialmente apreciados pelo sujeito poético ou que, pelo contrário, colhiam o seu desprezo ou repulsa. Formalmente, *plazers* e *enuegs* tinham em comum a repetição frequente, em intervalos de regularidade variável, de uma palavra ou expressão que dava conta da atitude de agrado ou desagrado do autor relativamente ao assunto que escolhia para tema, bem como um modelo de exposição sequencial e epigramático que correspondia, quase sempre, a uma organização aleatória ou descontínua do pensamento (Hill, 1912, pp. 265-266).

Indiferente às inovações que se introduziam em Itália e em França, através das quais se diversificava o tipo primitivo das referidas fórmulas, “basato sul verbo *enojar*, *enoiare* o sul sostantivo *enueg*, *noia*, o ancora, nel caso del *plazer* negativo, sulla frase *Ni-m platz*” (Lanciani, 1970, p. 252), Gregório Afonso segue de perto a conformação original, tal como a popularizara o Monge de Montaudon na segunda metade do século XII: alternadamente, os seus versos abrem com a forma da 1.^a pessoa do singular do Presente do Indicativo do verbo *arrenegar*. No final do século XIX, num verbete de dicionário consagrado àquele vocábulo, para além de se reconhecer este traço como característico de um género poético de Quatrocentos, também se sublinhava a sua ligação a um fundo popular de adágios e anexins, do qual se extraía, a título de exemplo: “Arrenego da besta, que de inverno tem sésta”, “Arrenego da terra donde o ladrão leva o juiz á cadeia”, “Arrenego de grilhões, ainda que sejam de ouro” e “Arrenego do amigo que cobre o perigo” (Vieira, 1871, vol. I, p. 576).

O tom proverbial e moralista era, aliás, frequente neste tipo de composições e foi, seguramente, um dos factores que lhe garantiu longevidade. Apenas o tom jocoso o destronava, em particular nos casos em que a crítica levava destinatário concreto e definido. No *Cancioneiro Geral*, esta diferença estava bem patente e era instigada pela necessidade de obter a aprovação do rei. Assim, se para a crítica de tipo pessoal se preferiam as trovas ousadas, que não raro degeneravam no insulto, quando as observações incidiam sobre os costumes e o governo, tantas vezes pérfido, dos mais

poderosos, preferia-se a “composição de mais fôlego” e os “esquemas mais populares, como essas ladainhas anafóricas que são os *Arrenegos*, os *Porquês* e os *Nunca vi entre privados*” (Rocha, 1979, p. 45) – pretensamente diluindo na extensão e na cantilena a contundência da crítica. A incentivar o seu emprego, estava também a facilidade com que eram memorizadas, graças ao funcionamento e às potencialidades do esquema rimático e rítmico.

De um modo geral, os *Arrenegos* de Gregório Afonso consistem na exposição, ao longo de 340 versos⁴⁹, de numerosos vícios da conduta pessoal e alheia, cujas

⁴⁹ O texto que integra a primeira edição do *Cancioneiro Geral* possui, na verdade, 341 versos. Seguimo-lo para proceder à numeração dos versos em ambas as versões (1516, fols. C[XXXVII] v., C[XXXVIII] r. e C[XXXVII] v.) por ser, em 1766, a única edição conhecida da colectânea organizada por Resende. Adaptamos também a grafia às modernas convenções ortográficas. O cotejo das duas versões, para além de indicar a supressão do v. 317 no texto mais recente (“*Arrenego da desonra / que vingada não descansa*” [sublinhado nosso]), revela outras modificações que, actuando a nível morfológico, sintáctico ou semântico, afectam a métrica, o esquema rimático, a qualidade da rima e, em muitos casos, a própria interpretação. Entre as modificações menos consequentes está a substituição de *cousas* por *causas* (v. 8), de *do* por *de* (v. 11 e 231), de *refusa* por *recusa* (v. 23), de *do que* por *de quem* (v. 25), de *não* por *nunca* (v. 122), de *nem* por *e* (v. 132), de *lousas* por *cousas* (v. 133), de *da conselha* por *do conselho* (v. 149), de *graça* por *traça* (v. 233), de *viços* por *vícios* (v. 240), de *regedores* por *mandadores* (v. 294), de *duas* por *suas* (v. 306), e ainda a inserção da preposição *de* nos vv. 88 e 328, do advérbio *também* no v. 313, e a inversão da ordem de apresentação dos pronomes indefinidos no penúltimo verso da composição. Mais significativas são, porém, as trocas internas e externas que se operam nos vv. 18 e 19 e que estão já presentes na edição de 1649 (a formulação primitiva “*Arrenego de quem fez / o ruim do bom senhor // Renego do julgador / que julga por afeição*” transforma-se em “*Arrenego de quem fez / ao ruim julgador. // Arrenego do bom Senhor / que julga por afeição*”, concentrando o seu significado em dois vícios do julgamento – a maldade do juiz e a sua simpatia para com o julgado – e atribuindo, em certa medida, uma conotação blasfema ao último dístico, devido à introdução da maiúscula). Do mesmo modo, também as sucessivas propostas de alteração semântica que transformam *cornudos* em *pacientes* (v. 117), *honores* em *horrores* (v. 136), *fagueiro* em *sujeito* (v. 180), *jogar* em *lugar* (v. 212), *puto* em *somítico* (v. 213) e *pregadores* em *senhores* (v. 295) derivam da necessidade de observar as conveniências (no primeiro e quinto casos) e de enriquecer o conjunto, conferindo-lhe uma nota burlesca (no segundo caso), evitando repetições (no terceiro caso) e optando por vocábulos que ampliam o âmbito de referência daquele que fora usado anteriormente (no quarto e sexto casos). A eliminação do adjectivo *gram* antes do nome *desordem* (v. 291), mencionado a propósito do clero, é igualmente relevante. Os vv. 105 e 106, que originalmente pareciam aludir a um membro da família real que não vivia de acordo com a sua condição (“*Arrenego da infinta / não vivendo douro trapo*”), adquirem, no texto de 1766, um significado mais obscuro (“*Arrenego da infinita / não vivendo doutro trato*.”) e os vv. 160 e 161, que antes não passavam de uma odiosa constatação (“*Arrenego desta cisma / e revolta da Igreja*”), convertem-se posteriormente em conveniente interpretação (“*Arrenego desta cisma / que é contra a Santa Igreja*”). Outro tipo de modificações motiva dificuldades de leitura, nomeadamente a substituição de *de* por *dos*, que impede que um dístico se refira, por inteiro, aos judeus (vv. 113 e 114); a introdução do artigo definido antes de *paga*, que altera a categoria morfológica da palavra, e a supressão do pronome acusativo *o* no mesmo verso, que modifica a estrutura da oração seguinte (v. 172); a alteração da pessoa verbal de *contentar* (v. 228) e de *praguejar* (v. 338), com consequências ao nível da identificação do sujeito; a mudança do género gramatical da contracção da preposição *de* com os artigos definidos do plural, que quebra a coerência de uma enumeração consagrada ao sexo feminino (v. 242); e, finalmente, a permutação das preposições *com* e *a*, que modifica o objecto do verbo *revolver* (v. 266). Por último, referem-se aquilo que parecem ser corruptelas nascidas do processo de descodificação da antiga grafia, tais como “*Arrenego dos sandeus / que se vão aos sesudos*” em vez de “*que levam as dos sesudos*” (v. 116), “*Arrenego também dos tons / dalguns doudos, que são muitos*” em vez de “*que são falsos ou são muitos*” (v. 204), “*Arrenego também dos frutos, / que se colhem da doudice*” em vez de “*que provêm da doudice*” (v. 206) e “*Arrenego se é o pobre, / nem um homem estimado*” em vez de “*Arrenego se há aí prove / nem bom homem estimado*” (vv. 23 e 24) [sublinhados nossos].

nefastas implicações se fazem sentir tanto a nível institucional como particular. Objectivamente, a sua crítica dirige-se a indivíduos – por norma definidos em função do seu ofício ou de um traço de personalidade (“Arrenego da alcoviteira, / e de quem sem causa mente” [*Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos*, 1988, p. 5]) –, acções (“Arrenego de passear, / de contino pela praça” [*ibidem*]), estados (“Arrenego do jejum, / que se faz por não ter pão” [*op. cit.*, p. 2]), sentimentos (“Arrenego da paixão / sem nenhuma esperança” [*op. cit.*, p. 3]), objectos concretos (“Arrenego das candeias, / que não dão mui claro lume” [*ibidem*]) e abstracções (“Arrenego de direito / que se vende por dinheiro” [*op. cit.*, p. 2]); “Arrenego das puridades / descobertas mais que a um” [*ibidem*]). Predomina um modelo de organização discursiva desconjuntado e assistemático (característico, como vimos, do género que lhe serve de inspiração), ainda que a anáfora de tom repulsivo e a profissão de fé inicial e final (“Arrenego de ti mafoma, / e de quantos crêem em ti” [*op. cit.*, p. 2]; “Pelo que com este pejo, / de outros muitos desisto, / crendo bem na fé de Cristo” [*op. cit.*, p. 7]) logrem trazer alguma coerência à composição, bem como dois outros momentos razoavelmente extensos em que o autor se dedica, de modo exclusivo e contínuo, ao desenho de tipos (*op. cit.*, pp. 3-4) e às características do sexo feminino (*op. cit.*, pp. 5-6). Acima da sucessão lógica dos diferentes tópicos parece estar, por conseguinte, o respeito pela rima, quase sempre perfeita e emparelhada (à excepção dos primeiros quatro versos e dos casos em que, em virtude das alterações introduzidas no texto original, surgem versos brancos e rimas imperfeitas⁵⁰).

No discurso de Gregório Afonso, o moralismo exigido a um criado do bispo de Évora conjuga-se com o hedonismo de um cidadão que sabe enxergar com bonomia as limitações da natureza humana. Assim, a versos consagrados aos princípios da doutrina cristã, ao funcionamento da Justiça e ao bom governo do reino, juntam-se outros, nascidos da observação dos costumes e da participação na vida em sociedade, que se, por um lado, evidenciam um forte pragmatismo (“Arrenego dos dinheiros, / e tesouros soterrados” [*op. cit.*, p. 2]; “Arrenego de quem consigo / não despende o que tem” [*ibidem*]; “Arrenego dos namorados, / que tendo tempo não pegam” [*op. cit.*, p. 3]; “Arrenego também do pasto, / em que não entra bom vinho” [*op. cit.*, p. 4]; “Arrenego da bondade / que traz dano para si” [*op. cit.*, p. 6]), por outro, elegem, como alvos

⁵⁰ Cf. *supra*, nota 49, p. 48.

preferenciais, as mulheres, os judeus, os mouros e os homens de virilidade duvidosa, por conta da sua preocupação com a aparência ou da relação que tendem a estabelecer com o sexo oposto. Por outro lado, o autor possui a isenção suficiente para diagnosticar, em versos introspectivos, as suas próprias falhas (“Arrenego também de mim, / se creio em vaidades” [op. cit., p. 2]), bem como as das instituições com quem colabora mais directamente (“Arrenego dos benefícios / havidos com simonia” [op. cit., p. 3]; “Arrenego do Sacerdote, / que vive como o leigo” [op. cit., p. 4]; “Arrenego da desordem / que há nos Eclesiásticos” [op. cit., p. 6]).

Para o leitor do século XVIII, os vícios continuavam à vista. A sociedade mantinha-se rigidamente organizada por classes e, à margem do ambiente cortesão e palaciano, os tipos desenhados por Gregório Afonso perpetuavam-se nos novos espaços de sociabilidade entretanto criados. Por sua vez, o carácter heteróclito da composição colhia adeptos entre os leitores mais faceiros – que se reviam no bom senso que transparecia em versos como “Arrenego dos mundanos / depois que já são dos trinta” (op. cit., p. 3) – e, paradoxalmente, entre os leitores que se deixavam tomar pela desilusão e que com gosto tornariam seus desabafos como “Arrenego de quem disser / que há aí algum amigo” (op. cit., p. 2) ou “Arrenego se há descanso / neste Mundo de miséria” (op. cit., p. 7). Ainda assim, no cômputo geral, o retrato esboçado não é animador. O país é consumido pela pobreza, premeia vilãos, diletantes e chocarreiros, ressentido-se com as débeis expressões do sentimento nacional, alberga uma Igreja em crise, uma Justiça tendenciosa e uma classe intelectual inerte. O sentido prático do autor e as notas de hedonismo que, por vezes, percorrem o texto são apenas a resposta possível, necessariamente insuficiente e frugal, à visão pessimista e conservadora que tem do Mundo.

O diálogo que o folheto em causa “força” com Gil Vicente, ao incluir uma glosa de alguns versos do *Auto da Barca do Purgatório*⁵¹, visa pôr em relevo a filiação literária da obra com a do dramaturgo e exibir uma outra face da tradição poética que

⁵¹ José Camões identificou já os fragmentos de Gil Vicente que estão na origem dos “arrenegos” publicados em seu nome no folheto de cordel setecentista (2005, p. 38). Transcreve-se, em seguida, o excerto de *Auto da Barca do Purgatório* a que se reportam: “e o batel está em seco / oh renego de Zamora // o rio s’encaramelou / nunca tal m’aconteceu / ou bota ou bota ou / oh renego de sam Grou / e de sam Pata do céu. / arrenego eu do dinheiro / que ganho nesta viagem / arrenego da barcagem / e do cornudo barqueiro”. José Camões chama a atenção para o facto de esta peça circular, desde o século XVI, em folheto de cordel e de serem conhecidas, pelo menos, mais três edições antigas: “uma do século XVII, impressa na Oficina da Universidade de Évora em 1671, e duas do século XVIII, ambas impressas em Lisboa” (*ibidem*).

António Ribeiro Chiado também já tivera ocasião de desenvolver⁵². Subsiste o pendor crítico – mais moderado porque menos dirigido –, mas acrescenta-se a comicidade proveniente, neste caso, da objectividade dos termos. Por outro lado, a prática passa a estar indelevelmente ligada ao teatro, como um dos recursos explorados por aquele que era, até então, o dramaturgo mais bem-sucedido da história do teatro português. A esta associação talvez também não fosse alheio o carácter fortemente improvisado da construção.

Os arrenegos atribuídos a Gil Vicente partem da temática do auto que se representou, pela primeira vez, em 1518. São colocados na boca do Diabo e proferidos na noite em que, por ser a do nascimento do Salvador, o arrais do Inferno tem dificuldade em angariar passageiros para a sua barca, convencidos que estão da remissão dos pecados em ocasião tão extraordinária. Assim se justifica o desabafo inicial, comum ao folheto e à obra do dramaturgo (“Pois o rio vai tão mal / e a barca tão vazia” [*Arrenegos que fez Gregório Afonso*, 1988, p. 7]), e assim se fornece ao leitor, porventura conhecedor do enredo do auto, a contextualização que faltava, por exemplo, na composição inaugural, assinada por Gregório Afonso. Os arrenegos transformam-se, por isso, numa forma de extravasar a frustração daquela célebre personagem – e o que então se segue comunica quer com o texto precedente (descredibilizando, em larga medida, a crítica encetada, pela dimensão paródica e ridícula que introduz), quer com o texto original de Gil Vicente (ampliando-o, aproveitando expressões e versos completos e remetendo directamente para as circunstâncias do enredo). São particularmente significativos o dístico “Arrenego dos humanos, / que tem miolo de pato” (*ibidem*) e a imagem da morte que encerra a composição e o folheto, acentuando a inutilidade da reflexão e das obras dos Homens.

2.2.3. Entremez Intitulado O Moço Esperto Logrado

Datado de 1777, o terceiro folheto corresponde à única edição conhecida deste texto anónimo. O título filia-o na tradição cómica de matriz espanhola, nomeadamente no que ao entremez diz respeito, e deixa antever as duas dimensões que, de modo

⁵² Cf. o estudo de Lanciani (1970, pp. 250-299). Para a autora, a obra de António Ribeiro Chiado *Parvoices repartidas em cinco jornadas 1. das insofríveis. 2. das Mortalissimas. 3. das Criadas. 4. das Enfadaveis. 5. das Refinadas* dá continuidade à tradição do *enueg*, acrescentando-lhe, “almeno in apparenza, un carattere più apertamente giocoso e disincantato, e insieme una carica di umanità più chiaramente avvertibile” (*op. cit.*, p. 253).

antagónico e paradoxal, se reúnem na pessoa do protagonista: a sua qualidade de promotor e de vítima de esquemas ludibriosos. De facto, Manuel José, contrariando a cada passo a subserviência a que o ofício de estalajadeiro o obrigava e que o transformava em presa fácil tanto para o seu amo quanto para os hóspedes recém-chegados, preconiza um modelo de relação com os representantes do poder que, sem ambicionar a ascensão social, não receia o confronto que ora o envaidece intelectualmente, ora repara as ofensas que lhe vão sendo feitas, ora, por vezes, lhe traz vantagens objectivas, como a satisfação do seu ávido apetite. Este último traço era, aliás, transversal a várias personagens que se destinavam a fazer rir o público e estava, em particular, na origem de muitas das burlas que escolhiam o bobo para alvo (Asensio, 1971, p. 54). Com o seu universo, Manuel José tem em comum o interesse pelo presente e pelos prazeres tangíveis e uma postura tendencialmente desrespeitosa para com hierarquias e privilégios. Todavia, no seu caso, esta atitude não se escuda na tolerância dos demais para com uma manifestação involuntária de uma alegada inferioridade no plano intelectual. É, pelo contrário, o produto de uma reflexão mais ou menos séria, uma opção consciente que leva em consideração as circunstâncias e tem em vista propósitos concretos. Como o próprio dirá, “um homem sem habilidade / neste mundo, não vale nada” (*Entremez. Intitulado O Moço Esperto Logrado*, 1988, p. 12) – e se o nascimento parecia ter-lhe reservado o destino dos fracos e oprimidos, a vida, a duras penas, ensinara-o a “fazer-se esperto”. Na verdade, Manuel José limita-se a agir nos mesmos moldes que vê prosperar em seu redor. Na primeira cena, quando tenta que o estalajadeiro o readmita, o futuro criado demonstra ter consciência de que são as trapaças que movem os negócios:

Tenho todos os requisitos,
que fazem de homens peritos;
um estalajadeiro completo!
sou tolo e sou esperto,
quando pede a ocasião,
atabular e gracejar;
o vinho sei baptizar;
ter a medida entortada,
quando se mede a cevada;
de gatos fazer coelhos;
de burro morto, vitela;
de carqueja fazer canela;
de semente de nabos, mostarda.
Enfim, não lhe digo nada,

Verá como armo as contas,
como faço (*op. cit.*, pp. 3-4).

Eis o argumento que convence o estalajadeiro a colocar Manuel José à frente do seu estabelecimento e a perdoar a falta de tacto entretanto demonstrada pelo empregado, quando este precisara de lhe comunicar a notícia da morte de seu pai (*op. cit.*, p. 3); o pouco juízo que o primeiro já tivera ocasião de testemunhar, numa anterior experiência de trabalho (*ibidem*); e a “lambarice” já conhecida e tida pelo segundo como o seu único defeito (*ibidem*).

Ao combinar doses idênticas de ingenuidade e de astúcia, de passividade e de iniciativa, o protagonista aponta para uma etapa intermédia do processo evolutivo que vinha convertendo a simplicidade em malícia e que, em pleno século XVII, tinha culminado, no país vizinho, no surgimento da figura do gracioso. No que diz respeito a Manuel José, os traços picarescos e a origem popular que, segundo Ludwig Pfandl, deixam o gracioso “al margen de los severos principios del código del honor, de la moral y de la caballerosidad” e tornam a sua moral “grosseramente realista” e as suas trapaças “plebeyas” (citado em Arango, 1980, p. 378), não só eram reconhecidos como frequentemente elogiados pelas restantes personagens. O estalajadeiro confirma, a dada altura, que “ele às vezes faz-se de tolo; / mas não é fácil logr  -lo” (*O Moço Esperto Logrado*, 1988, p. 7), e um dos estudantes que por aquelas paragens se demora, preparando-se para cear, não resiste a comentar que “este moço passa de esperto, / para creado de estalagem” (*op. cit.*, p. 12). Ainda assim, tais afinidades não escondem momentos de credulidade invulgares em semelhante tipo dramático, como aquele em que Manuel José, depois de ter sido despachado com a bofetada de um hóspede, resolve surpreender o estalajadeiro da mesma maneira, levando ao p   da letra as palavras do primeiro agressor, que lhe falara daquele gesto como um “recado” para o seu amo (*op. cit.*, pp. 5-6). Nova prova de ingenuidade descobre-se no facto de o criado procurar saber o resultado da conversa com o hóspede em causa, a quem o estalajadeiro tinha entretanto decidido pedir contas. Sendo outra vez punido, Manuel José n   consegue deixar de lamentar a sua escassa perspicácia: “Quem me mandou ser criança, / de lembrar-lhe o passado!” (*op. cit.*, p. 8). Por outro lado, na comédia regular, o papel do gracioso era também indissociável da presença de protagonistas nobres e s  rios, de índole em tudo alheia    baixeza daqueles que lhes serviam de contraponto (Arango, 1980, pp. 377-379). Neste entremez, admitindo que não foi representado nos intervalos

de uma comédia daquele tipo, com cujo herói poderia, de facto, ter rivalizado, nenhum dos intervenientes apresenta uma conduta exemplar: para o estalajadeiro, o logro confunde-se com a sua política de gestão; para Manuel, é meio de subsistência e de satisfação das suas necessidades mais imediatas, relacionadas com a gulodice; para os estudantes que chegam à estalagem, é simultaneamente método de aprendizagem e motor de vinganças.

Manuel José fora, a princípio, acolhido como “amigo” (*O Moço Esperto Logrado*, 1988, p. 3), como um ex-funcionário que, com alegria, se revia. Quando, de súbito, é feito criado, recusa-se a abdicar da liberdade de que então dispunha e a compartilhar o peso dos fardos carregados pelo amo. O seu entendimento do cargo é até bastante positivo, segundo uma estranha equação que, somando oportunidades, lhes subtrai responsabilidades. Quando, pela segunda vez, se apresenta, desta feita ante o primeiro hóspede que cruza a entrada, Manuel José declara: “Sou o às avessas de meu amo; / porque com o nome de criado / vivo alegre e descansado; / e ele, com o de patrão, / traz bem triste o coração” (*op. cit.*, p. 4). Radica, aliás, nesta apologia da subordinação a legitimação do recurso à fantasia que o faz alimentar, em seguida, falsas expectativas quanto ao recheio da despensa da estalagem (“ESTUD. 1.: Teremos alguma coisa para comer? / MAN.: Tudo quanto Vossa Mercê quiser” [*op. cit.*, pp. 4-5]), bem como da ousadia que o leva a retorquir a todo o instante ao freguês que atende, ora se opondo à sua vontade (“ESTUD. 1.: Costuma haver algum peixe? / MAN.: Pois hoje é dia de jejum” [*op. cit.*, p. 5]), ora fazendo-o precisar informações demasiado simples (“ESTUD. 1.: Que casta de ovos, selvage! / De galinha; ele há doutros? / MAN.: Pois não há, Senhor! / Há ovos de muita casta: / v.g. ovos de perua, / ovos de pata, ovos de pomba, / ovos de perdiz, ovos de pavo, / ovos de...” [*ibidem*]))⁵³. Depois de já terem sido enumerados os víveres à disposição, a discussão sobre os ovos visa apenas produzir, no estudante, a exasperação que prolonga o conflito e introduzir, na caracterização de Manuel José, a obsessão literária que o aproxima do Simples e que estará na origem de outros episódios cómicos⁵⁴. Note-se igualmente que, uma vez

⁵³ A anteceder esta intervenção do Estudante 1 estaria certamente uma pergunta de Manuel, como aquela que, momentos antes, ele colocara a propósito da caça (“MAN.: Caça? Que casta de caça?” [*O Moço Esperto Logrado*, 1988, p. 5]). O facto de, no texto do folheto, surgirem seguidas e sem qualquer conexão lógica duas intervenções do Estudante 1 (“ESTUD. 1.: Pois então vamos a isso; / comê-lo-ei frito com ovos. // ESTUD. 1.: Que casta de ovos, selvage! / De galinha; ele há doutros?” [*ibidem*]) e de a segunda conter um vocativo, indiciam um lapso na transcrição ou na edição do texto original.

⁵⁴ É o caso do já referido episódio da bofetada, que Manuel José recebe e devolve ao amo, confiante na interpretação literal das palavras de quem inicialmente o agredira (*O Moço Esperto Logrado*, 1988, pp. 5-6). Mas é também o caso da resposta que o criado dá ao Estudante 2, aquando da sua chegada (“ESTUD.

beliscado na sua inteligência, o estudante tende sempre a ripostar de forma agressiva ou fraudulenta.

A “mitologia da fome” que caracterizara o género na sua fase inaugural, remetendo para um cenário de depressão económica, pobreza e mendicidade (Huerta Calvo, 1988, p. 22), ressurge, neste entremez, como *leitmotiv* formal e temático, devidamente actualizado. Em primeiro lugar, porque o imperativo de sobrevivência original se vê substituído pela lógica moderna que dita o aproveitamento de todas as oportunidades e benefícios. Acima de tudo, visa satisfazer-se um capricho, não uma necessidade básica fundamental. Em segundo lugar, porque as tiradas relacionadas com a comida e, muito em particular, com os sentidos e rituais envolvidos na sua confecção, apresentação e consumo são, quase sempre, os elementos que desbloqueiam a intriga. É frequente, entre as cenas, as personagens entrarem e saírem com o pretexto de que vão provar ou tratar do jantar, pôr a mesa ou principiar a servir a refeição (*O Moço Esperto Logrado*, 1988, pp. 6, 10 e 11). Em terceiro lugar, porque estes mesmos elementos contribuem para caracterizar, numa estratégia de rara originalidade e transversalidade, a linguagem do protagonista guloso. Veja-se, por exemplo, como Manuel José dá conta do seu bem-estar, dizendo-se “tão redondo como um figo” (*op. cit.*, p. 3), e como se apressa a presentear o amo com a malograda bofetada enviada pelo hóspede, “antes que [esta] arrefeça” (*op. cit.*, p. 6). Finalmente, porque, neste entremez, este universo serve sempre de ponto de partida para as burlas mais sofisticadas.

Todavia, antes que tenham oportunidade de ser executadas, a chegada de mais dois estudantes permite que um par de episódios enriqueça a intriga, protelando a acção principal: um debruça-se sobre a relação existente entre senhores e criados, outro consiste num longo debate em torno das novas e velhas formas de sociabilidade. Do primeiro, emerge não apenas a empatia natural que une profissionais do mesmo ofício, mas também a consciência de classe que faz com que Manuel José se imponha, nalguns momentos, como uma espécie de representante sindical, zeloso dos seus direitos. Ante a desconfiança do estalajadeiro que presume erradamente que o criado estava lambendo “algum prato na cozinha” (*op. cit.*, p. 7) e a crítica que lhe merece o desleixo dos moços de estrebaria que viajavam na companhia dos estudantes (que, por cuidarem de namoricos e do seu jantar, tinham permitido que Manuel José roubasse alqueire e meio

2.: Você é de casa, menino? // MAN.: Não Senhor, sou da minha terra” [*op. cit.*, p. 6]), e da discussão em torno das cadeiras (“MAN.: Sim Senhor: vou às cadeiras; / mas elas para que são? / ESTUD. 1.: Está galante a pergunta! / Para servirem de assento. / MAN.: De assento, ou para o assento?” [*op. cit.*, p. 11]).

de cevada), o protagonista assume prontamente a defesa dos colegas de profissão. Se, na opinião do estalajadeiro, era um desperdício matar mais uma franga, quando já estavam duas a assar, para Manuel José era óbvio que os moços consideravam aquela quantidade insuficiente para que a degustação os abrangesse e, afinal, eles “também querem saber / o gosto que elas têm” (*op. cit.*, p. 8). Ele próprio, na hora oportuna, saberá agir por conta própria e ir ao encontro das expectativas que, aos olhos do público e dos demais intervenientes na acção, definiam a classe e o tipo dramático:

Eu já tenho alargado
a correia do bandulho;
que quando aqui há barulho,
fica o ventre atacado,
nem que fora um bacamarte;
assim é em toda a parte,
quando há qualquer função;
os moços tem o maior quinhão
das despesas, que se fazem (*ibidem*).

Entretanto, o estalajadeiro tivera também oportunidade de retribuir a bofetada que Manuel José lhe tinha dado, com a desculpa de estar a cumprir as ordens de um hóspede. Não satisfeito com o desfecho e forjando, no mesmo instante, um paleio que fazia lembrar o dos códigos de honra a que não estava habituado a recorrer, o criado tenta mais uma vez transferir para o estalajadeiro a sua antipatia em relação ao estudante: “Oh Senhor, muito obrigado, / cá o meterei na conta; / porém, diga: não é afronta / feita ao amo, dar no moço?” (*ibidem*). A resposta do primeiro arruína as esperanças do segundo quanto à validade de qualquer tipo de princípio legal ou moral, sobretudo porque torna patentes as lacunas do seu entendimento: “Se o criado é impertinente, / escandalizar-me não posso” (*ibidem*).

O diálogo entre os três estudantes parte, por sua vez, do facto de um deles se preparar para seguir viagem até ao Porto, onde tem à sua espera a representação de uma comédia numa casa particular. Desde logo se confrontam duas posições: a do convidado, Pantaleão Carneiro, que aprecia as modestas pretensões das representações particulares e o convívio que proporcionam entre pessoas amigas; e a do segundo estudante, que reprova as impropriedades resultantes da falta de exigência e de condições materiais⁵⁵. O embate torna-se mais sério quando a comparação dos

⁵⁵ Ao longo dos séculos, o tema foi ocasionalmente afluído em vários textos dramáticos peninsulares. Em Portugal, Luís Vaz de Camões e António Ribeiro Chiado tinham já fornecido elementos dispersos a

divertimentos passa de sincrónica a diacrónica, surgindo intimamente ligada à mudança de valores que se opera na sociedade moderna. Quando Pantaleão Carneiro confessa sentir falta da “antiga convivência” (*op. cit.*, p. 10), o seu interlocutor contrapõe com a copiosa oferta de casas de jogo onde, embora tenha de participar em conversas de circunstância, aturar destemperos de parceiros ou efectuar larga despesa, está sempre habilitado a ganhar algo em troca. Simbolicamente, prenuncia-se o triunfo, sobre o teatro, de outro tipo de divertimentos. E, através deles, do anonimato sobre a familiaridade, do lucro sobre a utilidade, do frenesim sobre a lenta passagem do tempo.

Com a chegada da hora da refeição, chega também o momento de Manuel José levar a efeito a burla que antes tinha anunciado. Recorde-se, no entanto, que anunciara o seu intuito, não a sequência de passos com que pretendia dar-lhe cumprimento. Este é, aliás, um dos aspectos que permite concluir acerca da maturidade do autor, nomeadamente no que diz respeito à utilização das didascálias, à compreensão dos pressupostos de uma estrutura de acção, à gestão do horizonte de expectativas do público e, por último, ao aproveitamento das potencialidades da interpretação e do espectáculo teatral. Pese embora a relevância, neste género, da didascália implícita no texto primário, mais comum em “piezas cuyos autores inclinan la balanza más hacia lo literario que a una actualización escénica de las obras cortas que escriben” (Rodríguez Cuadros, 1988, p. 52), neste caso – e ao contrário do que sucedera no primeiro entremez analisado, intitulado *A Aldeia de Loucos*⁵⁶ –, o espectador apreende os primeiros contornos da burla visualmente, ao passo que o leitor tem acesso à didascália “*Sai Manuel com o jantar e dele deixará cair algum comer no chão*” (*O Moço Esperto Logrado*, 1988, p. 11). Embora a fala seguinte de Manuel em bom rigor a torne desnecessária (“MAN: Ora Senhores vão comendo, / e eu cá irei lambendo / isto, que caiu no chão” [*ibidem*]), o visual impõe-se sobre o conceptual.

Neste entremez, numerosos reveses complicam a acção, ao mesmo tempo que acrescentam densidade à figura do burlão. Primeiramente, é Pantaleão Carneiro que compromete o sucesso do seu plano, reconhecendo a verdadeira intenção por detrás de tão desastrado serviço. Maldosamente, prefere que seja um cão, em vez de Manuel José, a beneficiar dos restos espalhados pelo chão (*op. cit.*, p. 12). A ofensa, que alimenta e torna recíproca a relação tensa que desde o início existia entre ambas as personagens,

respeito deste costume, em *El-Rei Seleuco* e no *Auto da Natural Invenção*, respectivamente. Ambos alertavam, por exemplo, para o caos que se instalava em casa do anfitrião, sempre azafamado com os problemas que advinham da organização do espaço e de presenças indesejadas.

⁵⁶ Cf. *supra* o ponto 2.2.1. da presente dissertação, em particular a p. 40.

tem o dom de esquivar a vontade inicial do criado, levando-o a desatar as arreatas dos cavalos que descansavam na estrebaria e a pedir aos estudantes que acudam àquele local (*ibidem*). É notória a sua preocupação com a credibilidade dos esquemas que utiliza, na medida em que tenta sempre que as aparências não denunciem a natureza premeditada dos mesmos. Para o espectador e para o leitor, únicos elementos verdadeiramente omniscientes, as suas mentiras equivalem, na verdade, a truques de ilusionismo, somente desvirtuados pela desconfiança dos envolvidos. Veja-se, por exemplo, o que acontece com o segundo contratempo a que tem de fazer face. Perante a chegada antecipada dos estudantes, quando ainda se regalava com o jantar, e para justificar o desaparecimento efectivo da comida, Manuel José inventa que um cão atrevido tinha aproveitado a ausência de todos para se banquetear. Apoiados no seu conhecimento do tipo (“ESTUD. 3.: Eu por mim, nunca dou asas / a semelhante canalha” (*ibidem*)) e nos episódios que, anteriormente, tinham contribuído para crispar a sua relação com o criado (as discussões inúteis e profusas, o jantar intranquilo, a obsessão literária que tinha beliscado a suposta supremacia intelectual dos estudantes e culminado em várias ameaças e agressões), os hóspedes lesados recusam-se a acreditar em semelhante história. O desejo de vingança cedo os conduz à preparação de uma burla que se baseia, por inteiro, nas suas expectativas quanto ao funcionamento mental e ao sistema axiológico do burlado: por um lado, crêem atingi-lo com a falta de pagamento e, por outro, presumem que, ante fregueses indecisos sobre quem há-de saldar a dívida, ele proporá que se eleja à sorte o pagador. Assim se distinguem, neste entremez, dois tipos de burla: uma impessoal e predominantemente visual, alheia à ideia pré-concebida que se porventura se tem do visado; outra pessoal e marcadamente intelectual, que necessita de ser clarificada antes de ser posta em prática⁵⁷.

A esperteza de Manuel José torna-se particularmente evidente na última cena, quando o estalajadeiro entra e encontra o criado sozinho, de olhos vendados. Depois de explorada a comicidade do célebre efeito de *qui pro quo*, com Manuel José a tomar o estalajadeiro pelo estudante que deveria pagar a conta, o criado ensaia uma saída airosa tornando válidos os pressupostos do logro de que fora vítima. Assim, não só entende não lhe caber a si a liquidação do prejuízo, como delega esta competência no

⁵⁷ Sobre o efeito dramático deste expediente e o funcionamento da personagem-tipo no entremez, veja-se o que ficou dito a propósito do *Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos*. Cf. *supra* o ponto 2.2.1. da presente dissertação, em particular a nota 38, da p. 39.

estalajadeiro, por ser aquele em quem primeiro tocou e por ser essa a solução estabelecida quando aceitou desempenhar o papel de juiz naquele processo de decisão.

2.2.4. *Auto das Padeiras, Chamado da Fome, ou do Centeio e Milho*

Arrolando como *dramatis personae* a cidade de Lisboa, a Fome, dois diabos e duas variedades de cereais, este auto introduz na colecção organizada por José Oliveira Barata a nota alegórica que caracteriza uma boa parte do primitivo teatro português e que, de um modo geral, reflecte a tendência medieval para a reificação (Saraiva, 1992, p. 43) herdada da mitologia pagã, perpetuada pelas parábolas bíblicas, pela parenética cristã e por um rico património de contos, lendas e fábulas cuja circulação antiga a transmissão oral moderna comprova. No caso do teatro peninsular, a tendência “para as formas exteriores de culto (...) e para a veneração panegirista dos Santos” (Castro, 2008, p. 84) deve igualmente ter contribuído para a fortuna do espectáculo teatral de tipo religioso ou alegórico e, por conseguinte, para a génese das personagens-tipo.

Datam do século XVII as três edições conhecidas deste texto anónimo. Foram todas impressas em Lisboa, em folhas volantes, na tipografia de António Álvares. Da primeira resta apenas um exemplar, muito deteriorado, onde já não é possível aceder à informação relativa à data. No entanto, a colecção setecentista que integra dispõe de um índice na contracapa que avança, para aquele texto, a data de 1636. A segunda e a terceira edições remontam, por sua vez, ao ano de 1638. A versão de que nos ocupamos é, na verdade, uma versão restaurada de um dos dois exemplares sobreviventes da segunda edição, ao qual faltavam as páginas 3, 4, 13 e 14. Como explica José Oliveira Barata na pequena nota bibliográfica que encerra o folheto (*Auto das Padeiras, Chamado da Fome, ou do Centeio e Milho*, 1988, s. p.), o texto integral foi reconstituído a partir de uma edição do mesmo ano – que, a ser a terceira identificada por quem procedeu à edição crítica do texto no início dos anos 80, é uma edição “muito descuidada e portanto susceptível, mais do que corrigir, de fazer novos erros” (Lancastre, 1982, p. 738)⁵⁸.

Apoiada num conjunto de elementos internos ao texto, Maria José de Lancastre situa a sua data de composição no biénio 1556-57. Para além dos arcaísmos linguísticos, são sobretudo as referências do autor a certos acontecimentos históricos do século XVI

⁵⁸ Seguimos, por isso, a edição crítica de Maria José de Lancastre em todas as passagens consideradas obscuras (1982, pp. 703-827).

que sustentam o seu parecer. É o caso das alusões à tomada de Théroutanne (1553), Hesdin (1553) e Siena (1555) e ao conflito que, durante quatro décadas, opôs França e Castela (1521-1559). Determinante para a datação, na medida em que se relaciona estreitamente com o tema, é também a coincidência temporal dos relatos sobre um período de carestia na capital portuguesa, durante aqueles dois anos (*op. cit.*, pp. 734-735).

Por ter uma acção quase inexistente, assente no desfile de tipos linguisticamente diferenciados, e por corresponder à fixação de um diálogo que, de boa vontade, dispensa o registo de formas inactuais, Maria José de Lancastre considera que a designação de *prática* servia melhor a natureza dialogal do auto⁵⁹. No entanto, em caso de alteração, não só se perderia a tão almejada ligação imediata à tradição vicentina, garantia de sucesso entre as camadas populares, como se relegaria para segundo plano a dimensão alegórica que, sobretudo depois de Gil Vicente, passou a estar associada ao auto. Graças a ela, Lisboa será a primeira a entrar em cena, começando por lamentar o fim da sua prosperidade e, só depois, a fome e as doenças que grassam na cidade⁶⁰. Surge imponente, mas agastada, com a perspicácia suficiente para identificar os problemas (“Todos têm necessidade, / poucos usam de piedade! / Todos vejo com tormentos, mas mui cheios de vaidades” [*Auto das Padeiras*, 1988, p. 2]; “Por nossos grandes pecados / vem a peste, fome e guerra; / e os frutos não dá a terra, / os mares não dão pescados, / o gado morre na serra.” [*ibidem*]), mas sem qualquer solução a propor (“Isto me faz espantar, / e me faz entristecer: / ver o meu povo gemer, / ver o meu povo clamar, / e não lhe poder valer” [*ibidem*]) – numa representação da classe dirigente simultaneamente conformada e inútil. O diálogo que mantém com a Fome (que chega entretanto para se defender das acusações que lhe são dirigidas, ora identificando problemas a montante da situação de carestia, ora emergindo como “guia da glória segura” [*op. cit.*, p. 3], à conta do jejum de várias figuras bíblicas) acaba por reforçar a imagem de hipocrisia, indiferença e passividade transmitida pela figura tutelar que é, nesta peça, a cidade de Lisboa. Com efeito, diante de uma Fome que aponta o dedo aos

⁵⁹ Todavia, o desenvolvimento da acção nem sempre se revela um critério muito produtivo no contexto das distinções formais. Só para o entremez, foram identificados quatro modelos de composição, entre os quais estava um de desfile e outro de debate. Cf. *supra* o ponto 1.3. da presente dissertação, em particular a p. 22.

⁶⁰ A personificação das cidades tem, de facto, uma longa tradição no contexto peninsular, sobretudo enquanto amada/noiva de nobres conquistadores (Rico, 1990, pp. 160-165). Veja-se, por exemplo, o caso emblemático do romance de Abénamar (*op. cit.*, p. 160). Embora não seja este o caso no folheto em análise, é legítimo supor que a representação majestosa da cidade de Lisboa se relaciona, em parte, com a cortesia que caracterizava as demais personificações.

mercadores que têm o trigo escondido para depois o venderem a preços demasiado elevados, Lisboa não só finge surpresa (mesmo depois de, no monólogo inicial, se ter pronunciado sobre a corrupção moral de alguns cidadãos), como procura escamotear a sua negligência: “Merece castigo largo / gente, que é tão contumaz! / Este é grande mal assaz; / eu não tenho os olhos de Argos / que hei-de ver quanto se faz” (*ibidem*). Todavia, a natureza pública dos factos, sublinhada pela Fome, impede que a figura da capital saia ilibada – e a sua mácula cresce na intervenção seguinte, ao aprovar o enriquecimento ilícito que lhe traz fama, ao censurar a imprudência de quem não se abastece quando há fartura e ao demitir-se da responsabilidade de corrigir a situação, transferindo-a para El-Rei. Será preciso alertá-la para a imagem de injustiça que projecta além-fronteiras para que se resolva ordenar a abertura de uma investigação e a consequente punição dos culpados.

Lisboa e a Fome saem juntas de cena e não tornam a entrar. Fim da carestia ou desinteresse da cidade pela condução dos trabalhos? Enfraquecimento do pendor crítico dos discursos ou progressiva diminuição dos níveis de ignorância entre os intervenientes? O diálogo subsequente, dando voz a alguns dos protagonistas da crise, aponta claramente no último sentido. Maria José de Lancastre descobre neste ponto a conclusão da “parte ‘alta’ deste Auto em que se contrapõem nitidamente dois níveis estilísticos” (1982, p. 711): um nobre e cuidado, cuja razoabilidade advém da estrutura argumentativa de um diálogo marcado, em muitos momentos, por fórmulas de cortesia e por declarações neutras; outro popular e inflamado, aleatoriamente povoado por “alusões escuris, impropérios, mexeriquices e ameaças” (*ibidem*). Com efeito, reserva-se quase toda a expressividade da linguagem popular, de nítida inspiração vicentina⁶¹, para o diálogo entre as padeiras Isabel Botelha e Catarina Tisnada, entre os diabos Calcamar e Palurdam e entre o Centeio e o Milho. Mas a influência do autor do *Pranto*

⁶¹ Estudando a linguagem do auto, em particular a dos “vilões” (1982, pp. 724-730), Maria José de Lancastre identificou o recurso a traços específicos da língua rústica de Gil Vicente, continuadora da tradição ibérica onde despontavam as *Coplas de Mingo Revulgo*, as écloas dramáticas de Fray Iñigo de Mendoza e de Francisco de Madrid e o saiguês de Juan del Encina e de Lucas Fernández. Deste modo, verifica-se a ocorrência de vocábulos específicos, como *samicas* e *nego*, de arcaísmos semânticos, como *semelhar*, de variantes morfológicas, como *sé*, *fago*, *trouvêrão*, *trager* e *qués*, e de vocabulário, como *bofá*, *bofás*, *bofé* e *mofé*, de formas rústicas de nomes próprios e, finalmente, de muitos vocábulos e expressões populares, não especificamente rústicos ou vicentinos. Maria José de Lancastre conclui, por conseguinte, na linha de outros estudiosos, que “a ‘língua rústica portuguesa’, inventada e amplamente utilizada por Gil Vicente, é um registo estilístico que corresponde a uma determinada escolha estética” (*op. cit.*, p. 729). As notas que acompanham o texto crítico também tornam clara a dívida do autor do auto para com a obra do dramaturgo e dos seus epígonos, estabelecendo-se frequentemente o paralelismo formal ou conteudístico de alguns versos com dezenas de passagens de Gil Vicente, António Prestes, Afonso Álvares ou António Ribeiro Chiado (*op. cit.*, pp. 753-809).

de Maria Parda estende-se a outros domínios. Fora já sensível na personificação de Lisboa, tentada por si na *Nau d'Amores* e, mais tarde, por Afonso Álvares no seu *Auto de São Vicente*. Agora, reflectir-se-á sobre a proveniência e na configuração das máscaras femininas, na concordância entre os actos, as palavras e o apelido de cada uma e na dupla função atribuída aos esbirros infernais (Pimenta, 1965, pp. 231-247).

As padeiras que dão título ao auto são duas comadres desbragadas e briguentas, que instalam um clima de conflito mal entram em cena. O chorrilho de insultos e de ameaças com que se apresentam, fazendo crescer a tensão entre ambas, torna inevitável a revelação das intrujices quotidianas que uma e outra praticam no exercício das suas funções. Parte das acusações remonta, no entanto, à sua antiga actividade como sardinheiras e escamadeiras, abandonada em prol da confecção e da venda de pão no período em que o trigo, sendo escasso, rendia mais. Assim, Catarina recrimina Isabel por tingir o pão com açafrão e enganar os consumidores; por comprar trigo importado, de qualidade inferior; e ainda por roubar no peso e traficar trigo grado. Chega a ser irónica a sua certeza quanto à punição de Isabel na vara dos tribunais (“Hei-de fazer-te prender, / porque sei duas mulheres, / que isto te viram fazer” [*Auto das Padeiras*, 1988, p. 6]; “O trigo para vender / que tu levavas na besta, / eu te pormeto [*sic*] por esta / que o juiz o há-de saber; / e tu pagarás a festa” [*ibidem*]), sobretudo porque entra em contradição com a solução pouco diplomática a que acabam por aderir e, bem assim, com as futuras denúncias de Calcamar e de Palurdam sobre a parcialidade e a ineficácia do sistema judicial.

A súbita acalmia, nascida da explicitação de uma troca de favores, é interrompida pelo aparecimento de dois diabos que vêm partilhando experiências. Chegam à conclusão de que Lisboa é não apenas um poço de vícios, mas a cidade mais perversa por que alguma vez passaram. O traço é ilustrado, em primeiro lugar, pela corrupção e pela falta de ética que impera entre os magistrados – mas a crítica depressa se estende às camadas inferiores da sociedade, onde são dignas de nota as trapações de várias classes de comerciantes, tão frequentes em tempos de carestia como de fartura. Embora os reparos sejam justos e transversais, os diabos despedem-se com a promessa de tomarem para si dois mercadores de trigo gananciosos, trinta taberneiras e quarenta tripeiras, pelo que o desfasamento entre o discurso e a acção das figuras tutelares se torna, mais uma vez, evidente, sobretudo por evitar agir sobre a única área que, de uma perspectiva secular, poderia modelar condutas e corrigir assimetrias. Já Maria José de Lancastre sublinhava, no estudo citado, o mesmo aspecto:

É sobretudo neste aspecto da crítica de costumes que o *Auto* revela as suas qualidades e os seus limites ‘ideológicos’. Embora animado por um genuíno significado cívico e moralizador, o texto está longe de efectuar uma análise crítica que seja das efectivas forças políticas ou históricas responsáveis pela corrupção e decadência de Portugal. (...) Ou seja, escasseiam aqui o sentido ético e a agudeza política que animam, por exemplo, as *Barcas* e o *Auto da Feira* de Mestre Gil (1982, p. 712).

A ousadia que a personificação de Lisboa representara – desafiando a homónima vicentina que, na *Nau d’Amores*, se mostrava humilde e piedosa, e simbolizando a transformação de um governador vaidoso e prepotente num dirigente atento e responsável –, bem como o ataque cerrado aos mais altos cargos da magistratura, deixa adivinhar um ímpeto reformista que, na verdade, jamais se materializa. Lisboa não reaparecerá para avaliar o progresso ou o resultado dos trabalhos e, no resto do auto, embora se preserve o tom crítico, assistir-se-á apenas à melhoria pontual da situação e a uma selecta punição dos culpados. Este aspecto será, aliás, particularmente visível durante a segunda aparição de Calcamar e Palurdam, durante a qual a omnisciência e a sensatez que tinham revelado na primeira se vêem convertidas no desejo de provocar o riso no espectador graças ao fracasso dos seus planos.

Antes, porém, o Milho e o Centeio, que haviam sido apresentados como “vilões” ainda no frontispício, esgrimem argumentos quanto à superioridade de cada cereal⁶². Travam um debate que, actualizando os termos do debate medieval e da língua rústica portuguesa, fornece informações históricas e sociológicas relevantes, nomeadamente no que ao cultivo e ao consumo dos cereais diz respeito⁶³. Interessa, ainda assim, sublinhar o carácter despropositado da discussão num período de carestia, o paralelismo que estabelece, ao nível da estrutura argumentativa, com o diálogo mantido no início entre a cidade de Lisboa e a Fome e, finalmente, a forma como acaba por subverter a sua utilidade, degenerando, não numa promessa de consenso, mas numa rixa que é a “única concessão gestual (...) num Auto apenas dialogal” (Lancastre, 1982, p. 711).

O *Auto das Padeiras*, como incontestável devedor da tradição vicentina, tende a privilegiar a *exposição* sobre a *explicação*, tanto como princípio lógico-narrativo como enquanto forma de posicionamento ideológico. Assim, a reflexão crítica sobre a ordem

⁶² As quadras recolhidas por José Leite de Vasconcelos na segunda metade do século XX testemunham a longevidade popular do tema, mas não permitem concluir se preexistia ao auto ou se foi inspirado por ele. Cf. o estudo de Lancastre (1982, p. 720, nota 18).

⁶³ Para aceder a bibliografia sobre o tema, cf. o estudo de Lancastre (1982, p. 721, nota 19).

vigente limita-se, quase sempre, a atentar sobre os desvios em relação à norma, sem chegar a propor um sistema inteiramente novo e alternativo. Ao mesmo tempo, os esporádicos sinais de coesão social são, eles próprios, produto de paradigmas morais, políticos e religiosos de nascimento e contornos duvidosos. A inexistência de personagens capazes de reclamarem para si o estatuto de “heróis” pode mesmo ser, como avança E. Albin Beau a propósito da obra de Gil Vicente, “o reflexo de um colectivismo socialmente dividido” (citado em Barata, 1991, p. 85). Finalmente, as estratégias de representação do real parecem nascer de um quadro mental complexo e fragmentário, que tem na sua vocação conciliadora a garantia da sua modernidade e longevidade:

É que na concepção vicentina da realidade, não só se admitem soluções (ou indeterminações) de continuidade cronológica e temporal, como o eterno aparece na contiguidade imediata do temporal, o quotidiano na do alegórico, o sacro na do profano, o sério na do jocoso, o real na do possível ou irreal, os factos na dos sonhos. E esta perspectiva (ou, se quisermos, a falta de perspectiva) arcaica é o que abre tantas portas para o sem sentido carregado de fundo sentido – é o que, por um paradoxo formal que a boa dialéctica assimila, no-lo faz parecer por vezes tão moderno (citado em Barata, 1991, p. 84).

2.2.5. Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos

Reproduzindo com relativa fidelidade as cenas IV e V da segunda parte da *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, a ópera joco-séria que António José da Silva estreara 41 anos antes no Teatro do Bairro Alto, este folheto de 1774 dá testemunho, por via indirecta, do diálogo estabelecido pelo Judeu com o cânone literário europeu e, de modo objectivo, do fenómeno de autonomização, edição e divulgação dos episódios que com maior entusiasmo eram acolhidos pelos espectadores da época.

Este entremez inscreve-se assim na longa tradição ibérica que, pouco depois da publicação da segunda parte da novela cervantina (1615), fez dela uma fonte de inspiração dramática praticamente inesgotável⁶⁴, cuja ascendência ainda hoje se faz sentir. O episódio que narra as aventuras de Sancho Pança à frente do governo da Ínsula da Baratária (capítulos 45, 47, 49, 51 e 53 da segunda parte de *Dom Quixote de La Mancha*), prometida pelo Duque no capítulo 32 da mesma parte e obtida depois da

⁶⁴ Cf., por exemplo, o estudo de Agapita Jurado Santos (2005).

superação do desafio lançado pela Dona Dolorida no capítulo 41, foi um dos que atravessou os tempos, dando origem, ainda no século XVII, ao entremez anónimo *El visir de la Perdularia* e, já na primeira metade do século XX, ao *Entremés de Sancho Panza en la Insula Barataria*, da autoria do poeta e dramaturgo espanhol Alejandro Casona. A peça de António José da Silva, baseando-se quase exclusivamente na segunda parte da obra de Cervantes, não pôde, por isso, deixar de reescrever este célebre episódio, que ocupa uma parte muito significativa na economia do texto original.

Apesar da independência conquistada à custa da publicação em folheto de cordel e da inevitável perda dos movimentos de inflexão intrínsecos à ópera do Judeu (como sejam a substituição do tema da cavalaria andante pelo da justiça e o crescente protagonismo da personagem de Sancho Pança), a estrutura bipartida deste entremez deixa entrever a complexidade de uma forma primitiva que também se dividia em duas partes, com nove e oito cenas, respectivamente. Tira partido, por outro lado, da unidade dramática e espectacular que lhe era inerente, permitindo-lhe abdicar de qualquer forma de enquadramento prévio ou de desfecho determinado. Ainda assim, a autonomização do “episódio” implicou o desaparecimento de sequências que, antepostas ou pospostas, condicionavam substancialmente a interpretação dos pressupostos conceptuais e práticos subjacentes à actividade governativa de Sancho Pança. Sente-se de imediato, por exemplo, a ausência do carácter encenado do seu governo – quando ele e as suas vicissitudes são, como se sabe, produto das cogitações de um casal de anfitriões amante de novelas de cavalaria, conhecedor dos delírios de D. Quixote e ansioso por extrair, da presença de hóspedes tão ilustres, várias horas de puro entretenimento (“FIDALGA: Marido, este é o célebre D. Quixote? Temos muito que rir e nós o faremos mais doudo” [Silva, 1957, p. 78]). Dispensam-se, igualmente, as cenas de aconselhamento do escudeiro por seu amo, antes que o primeiro tome posse como governador (dois longos capítulos no *Dom Quixote de La Mancha*; três curtas máximas na *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*), bem como os exageros retóricos da correspondência epistolar trocada por ambos (apenas presente no texto narrativo) e entre Sancho Pança e a sua esposa (incluída tanto na narrativa quanto no drama). Finalmente, abrindo mão da cena em que o novo governador percorre a ilha na companhia do Meirinho e do Escrivão e evita, por todos os meios, fazer face a um ataque inimigo, bem como da cena seguinte, durante a qual D. Quixote censura a cobardia do seu escudeiro,

prescinde-se daquele que era o ponto crucial da novela cervantina: o contraste entre a rusticidade de Sancho Pança e a nobreza do Cavaleiro dos Leões.

No que diz respeito à nova apresentação do texto das cenas IV e V, foram expectavelmente eliminadas todas as referências a cenas precedentes ou ulteriores que pudessem comprometer a leitura autónoma do episódio. É o caso da redução da última fala do Meirinho no primeiro acto (*Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 10), que originalmente incluía uma alusão à já mencionada ronda pela ilha (Silva, 1957, p. 100). Fez-se desaparecer também o nome de Dulcineia del Toboso na primeira cena do primeiro acto e de Sancho Pança na primeira e sexta cenas do mesmo acto, preservando-se apenas uma alusão à sua qualidade de escudeiro de um cavaleiro andante (*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 3) e outra ao nome de Teresa Pança, esposa do Governador (*op. cit.*, p. 8). A sua identidade, no entanto, só será cabalmente confirmada no início do segundo acto, pelo próprio protagonista (“SANCHO: Quem te dissera a ti, pobre Sancho Pança, que da rústica choupana da tua aldeia havias chegar a tanta honra” [*op. cit.*, p. 11]).

A opção, que dificilmente se supõe inocente, parece derivar das pretensões inclusivas de um homem de letras que, respeitando a propriedade intelectual, evita ficar refém dos referentes pessoais e culturais de cada espectador. Mas resulta, sobretudo, do alcance universal que procura conferir ao texto em vias de publicação – e que, aliás, se revela particularmente conveniente no primeiro quadro, mais crítico, consagrado ao exercício da Justiça. Embora a conversão da personagem em tipo dramático não seja completa, o estádio intermédio tem a vantagem de colocar a tónica sobre a *situação*, já que se passa a atender, em primeiro lugar, à *acção* de um governador singular (e, por conseguinte, ao confronto da esfera individual com a colectiva), mais do que às *reações* de uma personagem que se limita a trair ou corroborar as expectativas de quem vem acompanhando o seu percurso (como acontece na versão integral da peça de António José da Silva) ou de quem a conhece por intermédio da novela de Miguel de Cervantes ou de outras obras, nela inspiradas. Do mesmo modo, não será decerto fortuita a localização da acção numa ilha, num *utopos* desprovido de coordenadas espaço-temporais que dilata consideravelmente os horizontes de leitura (Barata, 1992, p. 396).

Por causa do contexto em que é notada, a ausência do nome de Dulcineia del Toboso reveste-se de outro significado. De acordo com o texto original, deveria surgir no início da segunda intervenção de Sancho, quando este tenta esclarecer as dúvidas

levantadas pelo Meirinho quanto à simbologia da representação iconográfica da Justiça (“MEIRINHO: Ora já que Vossa Mercê falou em espada e justiça, diga-me, porque pintaram a Justiça com os olhos tapados, espada na mão, e balança na outra” [*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 2]). Tanto na peça como no entremez, a resposta do Governador acaba por se traduzir, num primeiro momento, numa radicalização da pergunta, parecendo referir-se não apenas à iconografia da Justiça, mas à própria instituição, como um todo (“SANCHO: Sabei primeiramente, que isto de justiça é cousa pintada, e que tal mulher não há no mundo, nem tem carne, nem sangue” [*ibidem*])). Todavia, no primeiro caso, o nome da amada de D. Quixote serve de termo de comparação e é possível admitir uma existência pelo menos quimérica da Justiça – sobretudo se se fizer divergir esta referência de um excerto anterior, onde Sancho admite a hipótese de *imaginar* Dulcineia (Silva, 1957, p. 83). No entremez, por seu turno, a visão sobre a Justiça afigura-se inevitavelmente mais chã e pessimista.

Finalmente, registam-se algumas modificações textuais de pouca monta, como sejam a simplificação ou a omissão de orações e didascálias, a restrição dos termos abrangidos em enumerações, a introdução de partículas, a alteração de tempos e modos verbais, a supressão, adição ou atribuição de falas a outra personagem, a eliminação ou suavização de insultos, o intercâmbio lexical com ou sem relação morfológica, o desaparecimento de referências espaciais e as divergências na transcrição das expressões latinas utilizadas por Sancho e pelo Médico. Assiste-se ainda à reformulação substancial da parte final do primeiro e do segundo actos (no primeiro caso, pela já citada alusão a cenas da peça original que estariam por vir; no segundo caso, as alterações têm como objectivo reforçar o final típico do entremez, com bordoadas).

Apesar de ser perceptível uma aposta nas potencialidades latentes da *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança*, a intervenção textual pode, ainda assim, considerar-se modesta. Importa, sobretudo, pela escolha de um episódio que, segundo José Oliveira Barata, é detentor de um forte valor paradigmático:

E se tivéssemos que eleger dois alvos preferenciais insistiríamos, sem hesitação, em dois grandes núcleos: o valor do corpo e da materialidade corpórea em geral e a Justiça (por certo das instituições mais atacadas) e, por reflexo, as instituições que rigidamente das leis se servem. Na impossibilidade de, por entre a vastidão do *corpus* disponível, abarcar a sua totalidade, relembraríamos um precioso exemplo. Referimo-nos ao entremêz *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* (1992, pp. 397-398).

O confronto entre a responsabilidade e o prazer trava-se, no entanto, sob a égide de uma *vox maiestate* de que o protagonista ora se apossa, tirando partido da autoridade conquistada para subvertê-la (no primeiro acto), ora se sente constrangido a tolerar, aparentemente tomado por um súbito complexo de inferioridade (no segundo acto). A crítica parece, mais uma vez, incapaz de reivindicar para si alguma sistematicidade. As suas ambições globalizantes e duradouras – que, no primeiro acto, permitem abranger o plano retórico, simbólico e pragmático do sistema jurídico-judicial – degeneram com frequência na abstracção, no caos expositivo e nos raciocínios circulares e vazios dos queixosos. Em oposição, Sancho Pança surge vinculado ao domínio do precário, do superficial e do efémero, através das suas decisões como governador e, sobretudo, através da dimensão corpórea que impõe no segundo acto, ao fazer da satisfação do próprio ventre a sua única prioridade.

Abre a paródia da Justiça com a censura da incompetência e da ignorância das suas figuras tutelares, como é o caso do Meirinho e do Governador – já porque o primeiro desconhece a simbologia por detrás da venda, da espada e da balança que distinguem a representação iconográfica da instituição a que pertence (*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 2), já porque a explicação do segundo, cuja inexperiência no cargo a primeira fala tornara evidente (*op. cit.*, p. 1), vem aumentar a confusão e provar que reside na actuação ineficaz de todo o sistema jurídico-judicial a origem de semelhante mal-entendido (*op. cit.*, p. 2). Mistura-se no discurso de Sancho, de modo contraditório e paradoxal, o pragmatismo dos eruditos que sabem quanto implica a representação de um conceito abstracto e a tendência popular para a efabulação, que não hesita em dar consistência à figura e em justificar a venda nos olhos com o rumor de “que era vesga, e que metia um olho por outro” (*ibidem*). A interpretação avançada para o traje e a espada, embora restabeleça a ligação directa com a área a que se reportam os símbolos, dá azo a críticas muito severas sobre o funcionamento da Justiça. Assim, “pintaram uma mulher vestida à trágica, porque toda a justiça acaba em tragédia” (*ibidem*) e a “espada na mão significa, que tudo há-de levar à espada, que é o mesmo que a torto, e a direito” (*ibidem*). Esta intervenção servirá, em última instância, para legitimar o código de conduta posteriormente seguido por um governador a quem nem mesmo as leis da cavalaria andante (com as quais inevitavelmente se familiarizara no papel de escudeiro) ajudaram a clarificar o verdadeiro significado da Justiça. E, embora as primeiras resoluções de Sancho surpreendentemente contemplem o plano simbólico, não descolam da dimensão

corpórea que caracteriza a personagem: a ilha será rebaptizada em memória de um traço físico do Governador – e não de carácter – e o preço do vinho acabará drasticamente reduzido para que se promova o seu consumo (*op. cit.*, p. 3).

Outro sintoma do carácter desorganizado da crítica encontra-se no discurso do homem que primeiro é recebido em audiência. Vem apresentar aquilo a que hoje prontamente chamaríamos de “recurso”: “HOMEM: Peço justiça contra a mesma justiça. / SANCHO: Pois que vos fez a justiça? / HOMEM: Não me fez justiça” (*op. cit.*, p. 4). No entanto, a sua reivindicação não só não é ilustrada por meio de um caso concreto, como parece nem ser apresentada a título pessoal, mas sim em nome de um entendimento linear, homogéneo e ideal da Justiça que não se coaduna com as numerosas formas que Sancho Pança crê coexistirem no dia-a-dia: “Não sabeis que há muitas castas de justiça? Porque há justiça direita, há justiça torta, há justiça vesga, há justiça cega e finalmente há justiça com velidas, e cataratas nos olhos” (*op. cit.*, p. 3). A estratégia generalizadora do autor contempla até o plano linguístico, com o termo a granjear uma omnipresença contextual graças ao potencial polissémico que exhibe e que, ocasionalmente, lhe permite adquirir uma conotação institucional (“HOMEM: Peço justiça contra a mesma justiça” [*op. cit.*, p. 4]), comportamental (“SANCHO: Uma vez que quereis justiça: Olá, ide-me justiça esse homem em três paus” [*op. cit.*, p. 3]), intelectual (“SANCHO: O’ Merinho, lançai-me este homem pela porta fora, que nenhuma justiça tem no que pede” [*op. cit.*, p. 4]), material (“SANCHO: O’ Meirinho, ide à gaveta da minha [papeleira de Chorão] da Índia, e entre várias bugiarias, que lá tenho, tirai uma justiça pintada que lá está” [*ibidem*]) e valorativa (“SANCHO: Até aqui ao que parece, o vosso requerimento é de justiça” [*ibidem*]). Todavia, a vacuidade da sua demanda acaba, inevitavelmente, por colidir com a impaciência e a insensibilidade metafísica do Governador.

Nas duas audiências seguintes, o autor volta-se para a crítica objectiva dos trâmites processuais. A chegada de um taberneiro que fora apanhado em flagrante delito a aguar o vinho não só testemunha a tendência para os julgamentos sumários, como levanta questões pertinentes sobre o valor da prova, das declarações prestadas sob juramento e, ainda, sobre a isenção dos agentes da Justiça (“TAVERNEIRO: Senhor este Meirinho mente. / SANCHO: Isso é outra cousa: uma vez que o Meirinho mente, ide-vos embora” [*op. cit.*, p. 5]). Já o quadro protagonizado por uma mulher desonrada que vê goradas as suas esperanças de casamento com o homem responsável pela sua actual condição é, para além de misógino (“MULHER: Senhor, isso é contra a justiça;

veja Vossa Mercê que eu sou uma mulher, que nunca fui presa. / SANCHO: Por isso mesmo, andate” [*ibidem*]), uma crítica ao exercício prepotente da magistratura, cuja acção não conhece freio aparente ou limite legalmente instituído (“MULHER: Se Vossa Mercê ainda me não ouviu, como já despacha? / SANCHO: Pois eu não posso deferir sem ouvir-vos?” [*ibidem*]). Ao condená-la, de forma absurda, à prisão, “até que apareça o homem com quem ela quer casar” (*ibidem*), a cena reflecte igualmente o desfasamento existente entre o problema apresentado e a solução encontrada para lhe pôr termo.

O último queixoso a ser ouvido beneficiará, pelo contrário, de um tratamento de excepção – pelo menos, quando comparado com o oferecido ao longo de todo o ciclo de audiências, talvez à custa das técnicas de *captatio benevolentiae* a que recorre no início da sua exposição. Num excursus que faz lembrar as narrativas que enriquecem o próprio *Dom Quixote de La Mancha*, o indivíduo hiperboliza sobre o seu estado (“HOMEM: Senhor Governador, eu estou passado de meio a meio; não posso falar, porque estou morto” [*op. cit.*, p. 6]) e sobre o seu caso (“HOMEM: Senhor Governador, ouça Vossa Mercê o caso mais atroz, que tem sucedido nesta Ilha; prepare os pasmos, tenha pronta a admiração e desenrole as atenções para me ouvir” [*ibidem*]), esbarrando primeiro na obsessão literal de Sancho, manifestação formal da sua materialidade característica, e depois nas expectativas por este criadas enquanto ouvinte. Assim, o Governador ordena que ao queixoso lhe seja restituída a alma, para que possa prestar declarações (*ibidem*), e atalha com impaciência, bastando a frase “Senhor, foi o caso...” para que se indigne e pronuncie uma sentença (*op. cit.*, p. 7). A repetição do gerúndio do verbo *andar*, que atrasa a narração propriamente dita, também o deixa exasperado (*ibidem*).

Quando finalmente é exposto, o “caso” não esconde a dívida para com uma das estratégias quixotescas mais utilizadas no momento de arranjar adversários: a personificação de animais ou objectos. O indivíduo queixa-se, com efeito, dos coices desferidos por um burro que impedia a sua passagem, mesmo depois de lhe ter falado com bons modos e pedido educadamente que se desviasse. A actuação de Sancho Pança – que há muito vinha privilegiando a resolução de pleitos pessoais sobre aqueles que claramente se repercutiam no colectivo – confere credibilidade à queixa, sendo este o único caso a merecer a convocatória e o interrogatório do acusado, bem como a redacção da respectiva sentença (*op. cit.*, pp. 8-10). Na sequência das críticas anteriormente tecidas, o facto de o burro em causa ser propriedade do Governador também lança a desconfiança sobre futuros acórdãos, possivelmente favorecedores (*op. cit.*, p. 9).

Para além da benevolência que efectivamente encerra, a sentença marca o início de uma intensa paródia da linguagem culta dos magistrados – que, em certa medida, se prolonga no segundo acto, elegendo como alvo a dos profissionais de Medicina. Ricardo Senabre define, aliás, o “remedo irónico del lenguaje culto” como um dos principais recursos ao serviço das gerações ulteriores de entremezistas, cuja tarefa passava por “enriquecer lo ya existente, merced a la práctica de infinitas y alambicadas variaciones sobre el mismo tema”, por oposição à criação de novas situações e tipos (Senabre, 1988, p. 132). Assim, a par da abundância, no discurso do Governador, de expressões processuais como “salvo”, “dito” e “item”, o estado em que a vítima ficou depois do coice despedido pelo burro será descrito de forma eloquente, dizendo que o animal “o estendeu como um cação” (*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 10).

Do ponto de vista linguístico, a caracterização tradicional da personagem de Sancho legitima a aposta do autor na comicidade de cenas que implicam ora a interpretação de palavras desconhecidas, ora a deturpação de fórmulas latinas⁶⁵, ora infracções linguísticas capazes de sublinhar, ao mesmo tempo, a rusticidade e a gulodice da personagem, pelo universo alimentício que subjaz ao seu esquema de associações mentais (Senabre, 1988, pp. 134-135). Assim, o Governador confundirá, por exemplo, *apetite* com *acepipes* (“MEIRINHO: Estes são os que tangem vários instrumentos, enquanto se come para excitar o apetite. / SANCHO: Eu escuso acepipes para comer, pois o tenho para seis bois” [*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, pp. 11-12]) e forçará uma relação inexistente entre *temperança* e *temperos* (“MÉDICO: Parcimónia é comer com temperança. / SANCHO: Isso de temperos pertence ao cozinheiro” [*op. cit.*, p. 12])). Por outro lado, no segundo acto, aproveita-se a utilização culta ou abstracta de determinada palavra ou expressão pelo Médico, pelo Cirurgião ou pelo Meirinho para, em seguida, pôr em evidência o seu lado mais popular ou concreto. Assim é com *estupor*, que designa uma espécie de paralisia no entender do Médico, ao passo que, para Sancho, também constitui um insulto (“SANCHO: Com que a sopa faz estupor? Vós é que sois o estupor da sopa. Hei-de comê-la, mas que me dêem duzentos

⁶⁵ O recurso ao latim, que a personagem de Sancho Pança timidamente anunciara ao declarar o seu interesse pelo “caso mais atroz, que tem sucedido nesta Ilha” (*O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, 1988, p. 6), sugere a familiaridade de António José da Silva com a sequência de *Dom Quixote de La Mancha* que Avellaneda fizera publicar em 1614. Na novela de Miguel de Cervantes, Sancho Pança está, como se sabe, longe de possuir semelhante competência. No entanto, sobretudo no segundo acto deste entremez, a personagem utilizará, em diversas ocasiões, várias expressões latinas, oscilando entre o macarronismo, a correcção morfológica, sintáctica e pragmática e o completo disparate.

estupores” [op. cit., p. 13]); assim é também com o verbo *provar*, que o Médico utiliza para referir o efeito da sopa e Sancho para falar objectivamente da sua degustação (“MÉDICO: Requeiro a Vossa Mercê da parte da saúde, que não coma a sopa, que nesta Ilha a sopa prova muito mal. / SANCHO: Isso é porque vocês não sabem provar bem a sopa” [ibidem]); e com a expressão *ter mão*, que, se para uns sugere moderação, para outros implica o uso efectivo dessa parte do corpo (“MÉDICO: Senhor, tenha mão. / SANCHO: Sim, tenho mão para vos dar muita bofetada” [op. cit., p. 15]).

No segundo acto, questiona-se igualmente a validade das recomendações do Médico e do Cirurgião que jantam na companhia de Sancho Pança. A razoabilidade inicial vai, progressivamente, dando lugar a fundamentos cada vez mais frágeis, assentes em interesses, hierarquias e estatutos que a acção prévia do Governador – por se ter revelado desajeitada, ideologicamente prejudicial e colectivamente inconsequente – torna ridículo observar:

MÉDICO: Senhor, uma cousa é comer como Escudeiro, e outra como Governador, e como tal queremos que Vossa Mercê coma, como manda a Arte Médica, e Cirúrgica; pois a conservação da sua vida nos importa em muito, como único refúgio, em que se estriba a nossa esperança (op. cit., p. 13).

Veja-se, por exemplo, como o Médico desaconselha a sopa, primeiro porque “muito nutritiva, geradora, danosa, sanguinária, e lhe pode resultar um estupor” (ibidem), depois porque “nesta Ilha a sopa prova muito mal” (ibidem). A qualidade da sua argumentação e, em última análise, da sua competência médica perde não apenas com a circunscrição espacial do segundo argumento (que implica, necessariamente, a enfraquecimento da força universal do primeiro), como também com a alternativa que então propõe, prontamente rejeitada pelo seu colega de profissão, o Cirurgião. Sancho, por sua vez, tenta fazer valer os seus interesses, ora ofendendo os seus interlocutores (“SANCHO: [...] Está galante história, dizer lá o bigodes do Cirurgião, que o assado faz mal à garganta” [op. cit., p. 14]), ora apelando a um património proverbial que traduz a situação em que se encontra (“SANCHO: Meirinho, eu sempre ouvi dizer, que quem te dá o osso não te deseja ver morto, e estes físicos não só me não dão a carne, mas também me não dão o osso” [ibidem]), ora apresentando alternativas (“SANCHO: Ora está bem: vamos comendo estas perdizes” [ibidem]). O facto de nenhuma delas estar isenta de consequências faz com que o prazer se eleve a valor supremo e legítimas condutas negativas, como sejam o desprezo em relação aos conselhos fornecidos pelos

doutores, a invocação da autoridade que possui enquanto Governador e, no final, as agressões que, adicionalmente, contribuem para fechar o entremez como manda a tradição.

A peça termina em jeito de manifesto, com o triunfo do prazer sobre a privação movida pelo medo ou pelo conselho dos mais avisados: “SANCHO: Se o comer faz mal, também o não comer o faz; e se hei-de morrer de não comer, quero morrer comendo: morra Marta, morra farta” (*op. cit.*, p. 15)⁶⁶.

2.2.6. Novo e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Sofre quem se Casa e o Remédio para não Sofrer

Ao desenvolver uma intriga que converge, a cada passo, para a confirmação da ordem estabelecida e para a apologia da instituição familiar, este folheto põe em causa a definição apresentada para o género dramático que vem sendo estudado (Asensio, 1971; Huerta Calvo, 1985; Baroja, 1990). Embora seja caso único na colecção, no que diz respeito à inexistência de data de publicação, a temática e a moralidade permitem aproximá-lo de uma tradição cómica embrionária que, revestindo-se de um forte cariz burguês e sendo fruto dos crescentes contactos com a alta-roda europeia, encontrará no século XIX, e na crítica de costumes empreendida pelo *vaudeville* e pelo teatro de *boulevard*, a sua máxima expressão. Com efeito, as datas dos oito exemplares que, para além deste, se encontram referenciados nos vários catálogos de literatura de cordel parecem apontar igualmente para uma composição tardia, que provavelmente remonta ao último quartel do século XVIII: três datam de 1792, três de 1825 e dois de 1833 (*Novo e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Sofre quem se Casa e o Remédio para não Sofrer*, 1994, s. p.). Todavia, mesmo visando um tema temporalmente tão transversal como a censura do interesse feminino pelas modas e pelas assembleias, sobretudo no que estas têm de prejudicial para a harmonia de um casal unido pelo matrimónio, a intriga do folheto distancia-se desse modelo ao comportar menos peripécias e ao abrir mão de muitos dos recursos que caracterizavam o género, como os mal-entendidos e os quiproquós. Testemunha, por isso, no nosso entender, uma vocação híbrida, sintomática da condição decadente do entremez e da atracção por novas formas, ainda pouco estabilizadas. De qualquer modo, a designação mantém-se, parece-nos, à

⁶⁶ Remete-se, pela sua semelhança, para o final do folheto intitulado *A Força de uma Alegria*. Cf. *infra* o ponto 2.2.8. da presente dissertação, em particular as pp. 91-92.

custa da reduzida extensão da peça, da sua estrutura em acto único, do recurso a personagens comuns a ambos os géneros (com destaque para a dupla de criados cuja natureza foi, ainda assim, consideravelmente desvirtuada) e, porventura, de uma tentativa de aproveitamento do êxito obtido pelos entremezes junto do público consumidor. Por conseguinte, não reflecte a alteração do paradigma que entretanto se opera (segundo o qual se tende a associar uma “teatralidade palavrosa” [*ibidem*] a uma lisura dramática quase inconsequente), nem tão pouco a de uma mensagem aparentemente demasiado conservadora para o género.

O título torna patente o duplo eixo que percorre a acção: a exposição de um problema (“Quanto sofre quem se casa”) e a proposta de uma solução (“e o remédio para não sofrer”). Deste modo, confere-lhe automaticamente um carácter expositivo-argumentativo, sugerindo uma interacção entre personagens ilustrativa do discurso proferido ou inconsequente do ponto de vista da evolução do conflito dramático. A primeira intervenção de Gaudêncio constitui, aliás, um bom exemplo de como o diálogo – ou mesmo o monólogo – suplantam o gesto, obedecendo inclusivamente a preceitos retóricos. Assim, o protagonista masculino avança de imediato a posição que se prepara para defender (“Tenho assentado que a maior tolice que há e pode fazer um homem é cair na fofa de casar” [*op. cit.*, p. 1]); aduz vários exemplos (“Eu que o diga, que aturo uma mulher endiabrada, cheia de presunção e de vaidade” [*ibidem*]), antecipando as objecções do adversário (“O marido é mau homem, tem um génio diabólico” [*ibidem*]) e aproveitando para introduzir as três personagens que desempenham essa função (a esposa, a sogra e a cunhada); e, finalmente, divulga a decisão tomada no sentido de restaurar a sua autoridade e pôr fim à desordem do lar e aos gastos desmedidos: o desmembramento do grupo feminino (*op. cit.*, pp. 1-2).

A cena seguinte equivale, por sua vez, à demonstração do problema exposto, atribuindo ao leitor/espectador o estatuto onisciente que outros folhetos, igualmente enformados por uma lógica de previsibilidade, lhe conferem⁶⁷. Cabe-lhe tão só avaliar a correcção da declaração inicial de Gaudêncio, acompanhando a discussão que opõe os cônjuges e, em simultâneo, o genro e a sogra (*op. cit.*, pp. 2-3). Na medida em que o protagonista procura contrariar a ingenuidade, a ignorância e a insensatez que outrora eram apanágio do vejete (Huerta Calvo, 1985, pp. 37-38) e em que as personagens femininas tentam impor, apesar da misoginia e da tradicional ascendência masculina, a

⁶⁷ Veja-se, por exemplo, a análise do folheto intitulado *Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos*. Cf. *supra* o ponto 2.2.1. da presente dissertação, em particular a p. 40.

sua vontade e eloquência, prenuncia-se um modelo de caracterização algo complexo, já relativamente distante da configuração tipificada. Todavia, esta prevalece pelo menos como esquema mental, nomeadamente quando Juliana, a sogra, se apresenta como “taful das modas” (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, p. 2) e Gaudêncio, o genro, se compara a um “negro” (*ibidem*), por ser tão insultado.

Ainda assim, é a coincidência entre a imagem real e a imagem projectada que em breve se torna num dos principais eixos de reflexão e de progressão textual. Para Gaudêncio, são tão exasperantes os sinais de futilidade que vê prosperar em seu redor quanto a crença generalizada no seu carácter malévolo: “GAUD.: (...) Ora pois, minha senhora, como eu sou mau homem, é preciso desempenhar o título” (*ibidem*). Será, aliás, a segunda circunstância a fazê-lo ganhar coragem para comunicar à sua sogra e à sua cunhada a intenção de as despejar. Deste modo, é possível descobrir neste seu ímpeto reformista muito mais do que uma simples aversão a modas ou um olhar crítico sobre os recentes hábitos de consumo e de convivialidade: Gaudêncio bate-se, em última instância, pela honestidade da representação pessoal e classista.

Neste sentido, vale a pena sublinhar o facto de o protagonista jamais recorrer ao logro para atingir os seus objectivos. Embora comece por se servir da metáfora do jogo para ilustrar o seu plano (com o jogo da *arrenegada* a simbolizar o desprezo manifestado por Juliana em relação ao genro e o do *voltarete* a remeter para a aguardada saída de casa da sua sogra e da sua cunhada), Gaudêncio não protela equívocos:

JUL.: Que história é esta da arrenegada, e voltarete? Que diabo está dizendo este homem?

GAUD.: Eu me explico: a arrenegada é a que vossa mercê tem jogado comigo até agora, e eu daqui em diante quero jogar o voltarete, fazendo que todos dêem volta à direita e marchem. A minha casa não precisa conselheiros; os meus interesses vão cada vez a menos, e é preciso quartar os gastos, menos bocas em casa (*op. cit.*, p. 3).

Se a indignação da sogra e da cunhada apenas colhe, da sua parte, comentários irónicos⁶⁸, o desconsolo da esposa tem a capacidade de o tornar especialmente afectuoso. Ante a possibilidade de findar a coabitação que os une, e na tentativa de inspirar uma mudança genuína junto daquela que estabelece consigo a única relação que

⁶⁸ Destaca-se, no entanto, a reacção de Juliana à ameaça feita por Gaudêncio, através da qual este anuncia que “o fim há-de ser bonito” (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, p. 4). Ao questionar se Gaudêncio pretender bater em Lucrécia com um pau, Juliana remete para o fim tradicional dos entremeses e obriga o genro a distanciar-se dessa tradição na fala seguinte, quando este afirma que “os homens de bem não fazem semelhantes acções, remedeiam as moléstias das suas famílias com outro curativo” (*ibidem*).

faz questão de preservar, Gaudêncio faz novamente apelo ao seu talento argumentativo e discorre, sem a mais pequena sombra de sarcasmo, sobre os princípios que fazem reinar a harmonia entre os cônjuges. A razão da não-explicação do “*remédio*” que tem preparado para Lucrecia (o que, de modo algum, se confunde com a premeditação de uma burla) reside, a nosso ver, na vontade de fazer da eventual transformação da esposa um movimento íntimo, sincero e desejado pela própria. Neste sentido, cremos poder complementar a proposta de Marc Vitse com um terceiro vector, relacionado com a consciência e a vontade da vítima no momento de ser integrada nos esquemas de que é alvo (Vitse, 1988, p. 173).

Para além da sensatez, da sinceridade e da elaboração retórica que contrastam com a impulsividade, os esquemas ludibriosos e a espontaneidade discursiva de grande parte dos entremezes conhecidos e estudados, o folheto distancia-se da referida tradição ao transformar a intervenção da dupla de criados num mero excursus sem qualquer consequência para a evolução do conflito dramático (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, pp. 5-6). Para Gaudêncio, Pascoal não é nem avisado conselheiro, nem subalterno reivindicativo e dado a boicotes, nem sequer coadjuvante interesseiro ou desastrado. Neste sentido, dispensa-se até um traço ideologicamente importante na caracterização do criado (isto é, o tipo de relação que mantém com a figura da ordem), já que não se assiste a qualquer tipo de interacção entre as duas personagens e, no plano discursivo, é apenas Pascoal que se refere a Gaudêncio – em todo o caso, como exemplo a não seguir (*op. cit.*, p. 6). O criado limita-se, no fundo, a radicalizar a proposição inicialmente expressa pelo seu amo, resistindo tenazmente às sedutoras investidas de Lizeta e, sobretudo, aos apelos para que se casem. Pascoal é, aos olhos da criada, um homem “sem fé, sem amor, sem lei” (*op. cit.*, p. 5) – uma afirmação que remete para as várias dimensões em confronto quando, no século XVIII, se falava em casamento.

Luís Tarujo Ferreira é o autor de um dos estudos mais recentes sobre o tema: *Vai o diabo em casa do alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos* (2012, 2 vols.). Na sua tese de doutoramento, faz equivaler o século XVIII a um período de transição, durante o qual a preocupação com o prestígio e com o património familiar passou a competir, como causa para o casamento de duas pessoas, com uma nova concepção de amor, que colocava a afectividade e a realização individual acima da procriação e das conveniências sociais. Simultaneamente, também a defesa do poder pátrio sobre a eleição do futuro genro ou nora passou a conviver com a reivindicação da liberdade de escolha dos noivos (Ferreira, 2012, vol. I, pp. 226-263).

Neste sentido, o folheto em apreço não só dá conta das posições em confronto na época, como se demarca da lógica estritamente conservadora que parecia enformá-lo no início. Aos casados (Gaudêncio e Lucrécia) opõem-se solteiros que maldizem (Pascoal e Brásia) ou bendizem o estado civil dos primeiros (Vizinho e Lizeta). Têm em comum o facto de todos se preocuparem, em maior ou menor grau, com a condição emocional que resulta do matrimónio – ao contrário de Juliana, cuja mentalidade pragmática e mais antiquada não atribui qualquer peso ao sentimento amoroso, pelo menos diante da situação material e social que advém de uma união. Este é, aliás, a par da autoridade que detém como matriarca, um dos factores que explica o tom hostil, a um tempo ousado e provocador, que Juliana utiliza quando interpela o genro. Na sua primeira intervenção, não se limita a explicitar o destinatário das queixas de sua filha (que, num primeiro momento, parece querer evitar o confronto directo com Gaudêncio). É até largamente responsável pela crispação do ambiente:

LUC.: Oh, minha mãe, e mandar-me cortar os lindos caracóis que eu tinha não é nada?

JUL.: Assim é, que mal lhe faziam aquelas ricas madeixas? Mau génio, meu senhor, mau génio, bisonharia, ranço, e sobretudo sovina (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, p. 2).

E quando Gaudêncio, tentando demover a esposa da ideia de abandonar o lar, insinua dispor de uma medida correctiva para a sua conduta reprovável, Juliana revela-se a “personagem problemática, atrevida, desobediente, amiga dos divertimentos e, em alguns casos, mais rebelde que as próprias filhas” (Ferreira, 2012, vol. II, p. 626) que a tradição literária consagrou: tranquiliza a filha, lembrando-a do seu estatuto de dona da casa e do seu direito a metade dos bens (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, p. 4).

Lucrécia é mais dissimulada, somando a esporádicas demonstrações de intransigência (“LUC.: Não se dá maior insolência! Pois tenha entendido que minha mãe fora desta casa e eu juntamente com ela” [*op. cit.*, p. 3]), a moderação do insulto e a vitimização, ora por meio de queixumes, ora através da manifestação somática do seu descontentamento (“LUC.: O meu rico dardo, o meu aborrecimento. Desgraçada de mim, que vim a cair nas mãos deste insuportável homem. *Chora*” [*ibidem*])). Ainda assim, mostra-se vagamente sensível aos argumentos de ordem sentimental que pontuam o discurso do seu marido. Quando Gaudêncio apelar pela primeira vez ao amor, descrevendo-o como um dos principais requisitos do lar harmonioso, Lucrécia

hesita: “Minha mãe, que me diz à célebre proposição do senhor meu marido?” (*op. cit.*, p. 4).

Brásia e Pascoal prezam, acima de tudo, a sua liberdade. Qualquer inconveniente é preferível ao “tormento” de aturar um homem ou uma mulher. No caso do segundo, o vínculo laboral chega a ser preferível à dependência emocional (“PAS.: Salva tal lugar. Eu, marido! Eu, casar! Erróneo! Não, ser Pascoal pão, Pascoal azeite, Pascoal vinagre e, finalmente, Pascoal de tantos sobrenomes quantas são as coisas precisas para uma casa!” [*op. cit.*, p. 5]). Por outro lado, apesar da sua aversão a hipotéticas alianças com o sexo posto, um e outro têm total confiança no seu conhecimento do mesmo, pese embora este assentar em preconceitos generalizáveis a todos os indivíduos que pertencem ao grupo que abominam. Assim, se para Brásia “em homens não há que fiar, se uma vez se encolerizam, tudo concluem em estouro” (*ibidem*), na opinião de Pascoal, as mulheres são “impertinentes, cobiçosas e pedinchonas” (*ibidem*). Separa-os, porém, o modelo de relação com o sexo oposto que preconizam. A irmã de Lucrécia põe em causa a tradicional imagem do sexo fraco, apostando no confronto directo com o cunhado e no reforço da unidade feminina. Veja-se, por exemplo, como as ameaças de Gaudêncio promovem a constituição de uma espécie de aliança entre as três mulheres: “Vamos sempre pensar o modo de serená-lo” (*op. cit.*, p. 4). Pascoal, por seu turno, prefere a distância: “PAS.: Filha, essas lamúrias para cá vão barradas, nada de sujeição. [...] Finalmente, falemos noutra coisa. [...] Filha, vá bater a outra porta... olhe que aqui não faz negócio, perde o seu tempo. [...] Ora que me dizes a respeito da *Gazeta*? Sabes algumas novidades?” (*op. cit.*, p. 5).

Tal como Pascoal, a personagem de Lizeta não cumpre a função que normalmente se atribui às criadas na maioria dos folhetos de cordel setecentistas: a de confidente e/ou cúmplice da sua senhora, tendo em vista o triunfo da mesma (ou de ambas) no plano amoroso. Os expedientes de que então se servem, variáveis de composição para composição, passam quase sempre por contrariar a vontade dos progenitores da ama, evitar o seu ingresso num convento, afastar do caminho um pretendente indesejado ou imiscuir no ambiente familiar o jovem querido (Ferreira, 2012, vol. II, pp. 628-629). No entanto, à semelhança de tantas outras criadas, Lizeta também descobre no casamento com o seu homólogo masculino um dos meios mais eficazes para garantir a sua independência financeira: “LIZ: É possível que, depois de vivermos tanto tempo nesta casa, deixes a esta miserável sem amparo?” (*Quanto Sofre quem se Casa*, 1994, p. 5).

Do ponto de vista dramático, o diálogo entre a dupla de criados é um episódio absolutamente inconsequente, desgarrado dos demais, que se limita a tornar patente a extensão da discussão às classes inferiores e o cunho assexual das posições em confronto. Para além de Gaudêncio, Lizeta também recorre a argumentos de tipo sentimental: “LIZ: É possível que assim desprezes os meus ternos agradinhos? [...] Que desprezes os extremos com que te tratam? [...] E será possível que não te mova a dó o extremo do meu amor!” (*ibidem*). Finalmente, será ainda a primeira personagem feminina a investir na projecção (oral) de uma imagem diferente daquela que tem de si o homem que tenta persuadir ou conquistar: “LIZ.: Eu não sou dessas mulheres cheias de malignidades, que tu ponderas, sou sisuda [...] Honesta, sem vaidades, e por fim seria em tudo sujeita ao querer de meu marido” (*ibidem*). A reacção de Pascoal, sendo totalmente oposta à que Gaudêncio terá quando Lucrécia, Brásia e Juliana recorrerem à mesma técnica, reforça a imagem desenganada das classes populares.

O diálogo de Gaudêncio com o Vizinho permite clarificar os motivos e os meios do primeiro, bem como a influência inexplicável que sobre si exerce o segundo (*op. cit.*, pp. 6-7). Confirma-se que a principal razão por detrás do ultimato que lançou à sua família reside na reputação que o comportamento da sua mulher e os animados serões em sua casa lhe têm valido. Revela também, pela primeira vez, o “remédio” que tem preparado para Lucrécia: fazê-la ingressar num convento. Nesta cena, o Vizinho surge apenas como um exemplo de moderação, compensando a falta de experiência que advém da sua condição de solteiro por um discurso marcado pelo bom senso e por ensinamentos católicos, que o leva a repartir equitativamente pelos cônjuges a responsabilidade pelo sucesso do matrimónio e a sublinhar que a opção por semelhante estado civil é bem vista pelo Céu⁶⁹.

Na cena seguinte, porém, o Vizinho revelar-se-á falho de perspicácia (*op. cit.*, pp. 7-8). A sua leitura dos sinais e das intervenções de Lucrécia, Brásia e Juliana está sistematicamente errada. Primeiro, julga que todas receiam dirigir a palavra a Gaudêncio; depois, insiste em interpretar as suas primeiras declarações como sinais de arrependimento (quando, na verdade, apenas demonstram que as personagens femininas não levaram a sério as ameaças de Gaudêncio). Será, tal como o protagonista, incapaz de deslindar a burla que estas planeiam para contrariar a sua intenção inicial:

⁶⁹ Esta posição contrasta com o “discurso celibatário” que surgiu no século XVIII, baseado na *utilidade social* de alguns indivíduos (Ferreira, 2012, vol. I, p. 227).

LUC.: Que aspecto, minha mãe! Sinceramente lhe afirmo que dele tremo.
BRÁS.: Mana, tome meu conselho, com brandura tudo se vence. *À parte a Lucrécia.*
JUL.: Só por que me não aparte de ti, mostra-te sujeita. *À parte à filha (op. cit., p. 7).*

A partir daqui, assiste-se a uma verdadeira encenação e à restauração da desenvoltura que o teatro breve outrora atribuía às personagens femininas. Neste entremez, a burla é deslocada do conflito para o desenlace, passando de pontual a perene e congregando de forma muito original as duas dimensões apontadas por Marc Vitse no artigo já citado (1988, p. 173). Com efeito, a harmonia não nasce nem da inclusão das primeiras vítimas no esquema urdido – na medida em que as personagens femininas não se submetem; apenas se *mostram* sujeitas –, nem da hostilidade entre mentores e vítimas – na medida em que as pazes são firmadas no fim, quando Gaudêncio lhes outorga o seu perdão. Assiste-se, isso sim, à eleição de uma nova vítima e conclui-se que “o remédio para não sofrer” consiste, essencialmente, em viver iludido.

Por detrás do moralismo sugerido pelo título, em aparente contradição com a natureza do entremez, o texto abriga no seu seio mensagens subversivas que evidenciam a diversificação, o refinamento e a actualização das fórmulas do género. Mais subtis e palavrosos, os entremezes setecentistas davam conta da evolução das mentalidades e dos novos valores de sociabilidade.

2.2.7. Aquí se contienen dos obras maravillosas, nuevamente compuestas. La primera una Práctica muy sentida entre el cuerpo y el alma. La otra es Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santísima

O folheto em apreço é constituído por duas composições autónomas, ainda que a sua ordem de apresentação obedeça, em grande medida, a uma lógica narrativa. Une-os igualmente a temática religiosa e a dramaticidade implícita. No primeiro caso, o Corpo e a Alma disputam argumentos a fim de se furtarem, ante a morte iminente, de qualquer responsabilidade relativamente aos pecados cometidos em vida. No segundo caso, é dirigida uma prece à Virgem Maria, louvando quinze episódios da sua existência bíblica. Atendendo ao conteúdo da primeira composição, ao pendor reflexivo que a caracteriza e ao processo de reconhecimento/arrependimento que descreve, o segundo texto facilmente se toma por uma espécie de apêndice, que ensina a obter o favor da

Virgem no momento de remir os pecados. Por outro lado, embora ambos careçam de referências espaço-temporais ou comportamentais explícitas, é forçoso descobrir indícios de teatralidade na estrutura dialógica da primeira composição e nas diversas interpelações à figura santa que pontuam a segunda.

As duas composições estão escritas em castelhano – uma situação perfeitamente normal no quadro do domínio filipino sobre o território português e do prestígio literário do país vizinho, cujas datas de início e de fim são, como se sabe, difíceis de precisar. Sabe-se ainda que se trata de uma reedição, datada de 1639, “dos obras maravillosas, nuevamente compuestas” (*Aquí se contienen dos obras maravillosas, nuevamente compuestas. La primera una Práctica muy sentida entre el cuerpo y el alma. La otra es Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santísima.*, 1995, p. 1)⁷⁰ – o que, juntamente com a persistência de *topos* medievais e a manifesta influência da poesia de Jorge Manrique, torna crível que a primeira edição tenha surgido vários anos antes⁷¹.

Na primeira composição, assiste-se ao desenvolvimento dos esquemas dialógicos e alegóricos do medievo. Da anulação do autor (entidade particularmente relevante nas anteriores *tensós*, cuja qualidade dependia, em grande medida, do talento argumentativo e da capacidade de improvisação de quem compunha) resulta o investimento na modelação das personagens e na relação com público. O intróito reflecte não só esta alteração na correlação de forças, mas também uma consciência profunda da heterogeneidade social e cultural do público a que se dirigia, somando à tradicional *captatio benevolentiae* a exposição objectiva do tema (“note la cristiana gente / la despedida feroz / que el alma del cuerpo siente” [*ibidem*]) e a antecipação da moralidade do folheto (“despertad vuestros sentidos / y examinad la conciencia”; “...iguales hemos de ser / ante Dios, do se han de ver / las obras buenas, y malas” [*ibidem*]).

⁷⁰ A citação das páginas deste folheto faz-se, excepcionalmente, pela versão antiga, fac-similada, a única disponível na pasta com a colecção de folhetos organizada por José Oliveira Barata a que tivemos acesso.

⁷¹ Uma das composições de Jorge Manrique a que José Oliveira Barata se refere na nota aposta no final do folheto (*Aquí se contienen dos obras maravillosas*, 1995, s. p.) está parcialmente transcrita no livro de Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos: Contactos e Sobrevivência*. Na página 167, dá-se conta do aproveitamento, no *Cancioneiro Geral*, de um mote do poeta castelhano: “Qualquyera tiempo passado / fue mejor” (1978, p. 167). Pese embora a composição apresentada no folheto de cordel em análise também esteja marcada pela nostalgia e chegue mesmo a glosar um verso da primeira copla do texto de Jorge Manrique (“Recuerde el alma dormida” [*ibidem*]), cremos, no entanto, não ser essa a linha temática fundamental. A lembrança do passado, motivada pela proximidade da morte, serve, num caso, a edificação religiosa, noutro um comportamento hedonista. A visão sobre o prazer também é distinta, suscitando arrependimento no folheto de cordel: “Cuerpo: [...] y ahora en fin de la vida / lloras el bien que has pasado” (*Aquí se contienen dos obras maravillosas*, 1995, p. 4).

Em seguida, o desenvolvimento contempla uma sequência de três intervenções do Corpo (a primeira, oscilando entre a reprovação da vida passada e a complacência que o leva a optar por um discurso eufemístico e a evitar a acusação directa da interlocutora; a segunda, voltada para a responsabilização da Alma; a terceira, de carácter fatalista e pessimista) e de três respostas da Alma, todas elas introduzidas pela apóstrofe – em muitos casos, insultuosa – do Corpo (na primeira, reconhecendo os seus erros e dividindo a culpa; na segunda, reconhecendo os seus erros e imputando a culpa; na terceira, finalmente consciente da sua responsabilidade, apresentando uma atenuante para a situação adversa). As duas últimas intervenções da Alma e do Corpo correspondem, por sua vez, à conclusão, consistindo numa espécie de alegações finais da acusação e da defesa.

No início da sua intervenção, o Corpo procura demarcar-se da Alma o mais rapidamente possível, tanto no plano moral e intelectual quanto no contexto de comunicação. Desde logo porque é de si que parte a iniciativa de enumerar os pontos altos de uma vida sem dificuldades ou privações. Depois, porque o vocativo com que interpela a Alma inclui a referência directa e imediata aos vícios mundanos que nela abundam (“[r]ecuerda, alma dormida / de vicios mundanos harta” [*ibidem*]). Por fim, porque lhe sobra a autoridade moral suficiente para criticar o desinteresse da Alma por sermões e missas (“mas de la missa, y sermon, / alma, porque no curavas, / que es la senda de salvacion.” [*op. cit.*, p. 2]), ficando patente o elevado nível de conhecimento religioso que possui no momento em que comunica à sua interlocutora o destino diverso e menos agradável que a espera (“pues la hora es llegada / de mi fin, y de tu guerra / tu serás de Dios juzgada, / y mi carne sepultada / en mi madre, que es la tierra” [*ibidem*]).

Assim como se assiste à reabilitação da natureza imparcial e democrática da morte – o que, aliás, surge em linha com a antiga popularidade da *danse macabre* –, assiste-se também a uma curiosa inversão de papéis, com o Corpo a ser o principal reduto da consciência. A intervenção da Alma reforça, de certo modo, a ambiguidade introduzida na concepção tradicional do Corpo, na medida em que, para refutar as suas acusações, a personagem ora se posiciona como agente, ora como vítima de algum tipo de instrumentalização: no primeiro caso, parecendo esperar que o Corpo a tivesse impedido de perseguir objectivos menos recomendáveis (“por tu boca menti, / y comi demasiado, / con tus orejas oí, / con ambos tus pies corri / a lo que me fue vedado” [*Aquí se contienen dos obras maravillosas*, 1995, p. 2]); no segundo, recordando a preocupação que sempre manifestara face ao bem-estar do acusador (“De contino te

buscava / apetitosos manjares, / sempre el comer te sobraba / y tus tristezas quitava / com musicas de vulgares” [*ibidem*]).

As sucessivas respostas do Corpo, para além de porem em relevo a sua capacidade de persuasão, redundam na sublimação de um elemento tendencialmente secundário, de natureza terrena, imperfeita e falível. Na sua intervenção, esta personagem reconhece sem hesitar os seus defeitos, mas também a sua condição subalterna, que, no seu entender, automaticamente a desresponsabiliza: “Yo, anima, terrible soy, / y pezado como plomo, / por do me llevas me voy, / donde tu estás, estoy, / quanto me dás, tanto tomo” (*op. cit.*, p. 3). Daí lhe advém, de resto, a legitimidade para apontar, como principais erros da Alma, o egoísmo, a ausência de remorsos e o incumprimento de penitências.

Se, num primeiro momento, a Alma se mostrara capaz de reconhecer os seus erros e procurara dividir a culpa, agora esse reconhecimento faz-se acompanhar da tentativa de imputar toda a responsabilidade a outrem, declarando-se vítima de uma ilusão. Uma vez desenganada – e à semelhança do que acontece com várias personagens de Gil Vicente, nomeadamente das *Barcas* –, também ela sugere não abandonar tão cedo a vida terrena, a fim de se emendar. Entre os mecanismos de vitimização mais utilizados estão, de um modo geral, o discurso mais emotivo, com constantes insultos (“pestifera piscina, / cien suzio, atossigado” [*ibidem*]), comparações expressivas (“al herizo comparado, / que esconde el rostro, y espina/ con cuero exherizado” [*ibidem*]; “mas comparote a ti / al estiercol, que entre si / se quema si salir llama” [*ibidem*]), lamentos sentidos (“[a]y de mi, que me cubri / com tan enganosa rama” [*ibidem*]; “como siento mi pena, / y se acerca mi morir” [*ibidem*]) e apelos comoventes (“o quien pudiera vivir / sola una quarentena, / para llorar, y gemir” [*ibidem*]; “[c]uerpo, pues te acompaÑé / en este mundo cien años / no te vayas, déjame / sólo un año para que / deje mis vicios, y daño” [*op. cit.*, p. 4]). Na sequência seguinte, a estratégia por que opta é diversa e consiste, essencialmente, no aproveitamento da amplitude inerente à noção de *devoção* em voga na época, segundo a qual era possível atribuir importância idêntica à conduta quotidiana dos fiéis e ao cumprimento das suas obrigações religiosas. Ao fazer apelo ao esforço de transmissão da doutrina cristã entre os seus familiares e amigos e à repreensão que tinha pronta no caso de dela se desviarem, a Alma tenta, implicitamente, legitimar uma certa retórica do prazer, apoiada na qualidade das suas intenções (*ibidem*).

A resposta do Corpo é inequívoca. Censura a atenção para com o erro alheio, a indiferença para com o próprio, o tratamento indistinto que estava reservado para pecados veniais e para pecados mortais, o recurso ao dinheiro para obter o perdão divino. Conclui de modo sentencioso, parecendo apontar para um desfecho irrevogável, como já fizera anteriormente. Neste momento, porém, a piedade interpõe-se no caminho. Depois de ganhar consciência da sua conduta e de mostrar arrependimento, a Alma dedica uma oração à Virgem do Rosário (*op. cit.*, pp. 5-6), dando assim início ao terceiro e último momento do texto: o diálogo que as suas preces motivam entre a Virgem e Jesus Cristo (*op. cit.*, pp. 6-7).

Mais uma vez, diverge a importância das duas personagens em confronto. A Virgem, hierarquicamente inferior, procura interceder pela Alma, apelando primeiro à benevolência de Cristo. No entanto, ao obter uma resposta negativa, a “súplica humilde” logo se complexifica, passando a apelar ao laço que a une ao “dulcíssimo Emperador” (*op. cit.*, p. 6), sublinhando a frequência e o fervor com que a Alma orou e sugerindo, já não o perdão imediato, mas a concessão de mais tempo de vida, para que se emende através da oração, do jejum, da esmola e da penitência. Por seu turno, Cristo compartilha da ambiguidade conceptual do Corpo, mostrando-se severo num primeiro momento (durante o qual não só declara ter concedido à Alma os meios suficientes para praticar o Bem, nomeadamente no que se refere a tempo de vida e recursos económicos, como também destaca a lealdade, a generosidade e o despojamento como as principais virtudes dos fiéis) e generoso no final (isto é, sensível às súplicas e aos argumentos da Virgem e disposto a outorgar à Alma não um, mas dois anos de vida para que possa, finalmente, viver de acordo com os mandamentos da religião cristã).

Do ponto de vista ideológico, esta composição não deixa de veicular uma moralidade cristã, acolhendo, no entanto, sub-repticiamente, valores subversivos. Desde logo porque a admissão do prazer parece resultar da capacidade de persuasão dos agentes envolvidos, tanto na prática quotidiana quanto na mediação na hora do Juízo Final. Por outro lado, porque, através do Corpo, a subordinação se revela uma condição assaz vantajosa: sem diminuir as capacidades cognitivas do subjugado, retira-lhe encargos e responsabilidades⁷². Finalmente, porque transmite a tão famigerada mensagem de igualdade (penalizadora dos mais abastados e poderosos) e de auto-

⁷² Este conceito de subordinação assemelha-se, em certa medida, ao já explanado no *Entremez Intitulado O Moço Esperto Logrado*. Cf. *supra* o ponto 2.2.3. da presente dissertação, em particular as pp. 52-54.

suficiência moral (em proveito dos fracos e oprimidos) numa sociedade fortemente estratificada.

A segunda composição apresenta um título no frontispício (*Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santísima*) e outro no interior do folheto (*Los Quinze Mysterios del Rosario de la Reyna de los Angeles*). Este último equivale, no fundo, a uma perífrase dos segmentos que compunham o título inicial, na medida em que um rosário, enquanto objecto de devoção, corresponde a quinze séries de dez Ave-Marias e um Pai-Nosso, rezadas em memória de alguns dos passos mais importantes da vida de Cristo e de Nossa Senhora. A cada uma destas séries dá-se, por sua vez, o nome de *mistério*. A devoção do rosário difundiu-se no século XIII por influência de S. Domingos de Gusmão, a quem, segundo a lenda, Nossa Senhora teria aparecido e entregado o rosário como instrumento para a conversão dos pecadores e dos hereges. De um modo geral, as suas 150 Ave-Marias correspondiam aos 150 salmos do Ofício Divino semanal e facilitavam o acesso dos leigos e dos analfabetos à liturgia. Com a ameaça do Protestantismo, investiu-se fortemente neste culto, remontando possivelmente a esta altura o início da tradição que consiste em meditar, por cada dezena, num episódio da vida de Jesus ou de Maria. Assim nascia o Rosário dos Quinze Mistérios, contendo em si os principais momentos do Ano Litúrgico e associando a palavra *mistério* não apenas a cada um dos conjuntos de onze contas, mas também a um dogma da religião católica. A celebração dos mistérios obedecia, por seu turno, a uma ordem determinada. Uma vez agrupados em três conjuntos de cinco (os mistérios gozosos⁷³, os mistérios dolorosos⁷⁴ e os mistérios gloriosos⁷⁵), cada conjunto era evocado num terço, em dias específicos da semana e nos Domingos de certas quadras⁷⁶.

⁷³ São eles: a anunciação do Anjo à SS.^{ma} Virgem; a visita da SS.^{ma} Virgem a Santa Isabel; o nascimento de Jesus; a apresentação de Jesus no Templo; e, finalmente, o encontro de Jesus no Templo (Editorial Franciscana, 1994, pp. 144-146).

⁷⁴ São eles: a agonia de Jesus no Horto; a flagelação de Jesus; Jesus coroado de espinhos; Jesus com a Cruz, a caminho do Calvário; e, finalmente, a crucificação e morte de Jesus (Editorial Franciscana, 1994, pp. 146-147).

⁷⁵ São eles: a ressurreição de Jesus; a ascensão de Jesus ao Céu; a descida do Espírito Santo; a assunção da SS.^{ma} Virgem; e, finalmente, a coroação da SS.^{ma} Virgem (Editorial Franciscana, 1994, pp. 148-149).

⁷⁶ Actualmente, a devoção do rosário contempla, no total, a celebração de vinte mistérios. O último conjunto, o dos “mistérios luminosos”, foi acrescentado pelo Papa João Paulo II, através da carta apostólica *Rosarium Virginis Mariae*, datada de 16 de Outubro de 2002. No que diz respeito aos dias reservados para a celebração de cada série de mistérios, os gozosos deveriam ser lembrados todas as Segundas e Quintas-feiras e nos Domingos desde o Advento até à Quaresma, os dolorosos estariam presentes todas as Terças e Sextas-feiras e nos Domingos da Quaresma e os gloriosos seriam evocados todas as Quartas e Sábados e nos Domingos desde a Páscoa ao Advento (Editorial Franciscana, 1994, pp. 144-149).

Para além de recriar poeticamente esta tradição, num texto marcado pela regularidade estrófica e métrica, esta composição recupera também a origem etimológica da palavra *rosário* e a crença popular que, em cada Ave-Maria, via uma rosa ofertada à Virgem e, em cada rosário completo, uma coroa de rosas estendida. Cada um de *Los Quinze Misterios del Rosario de la Reyna de los Angeles* é, pois, evocado sob a forma dessa imagem floral, dialogando com a composição anterior por representar uma profissão de fé e por colocar em destaque uma das personagens centrais da última sequência narrativa da *Práctica muy sentida entre el cuerpo y el anima*: a Virgem.

O autor é totalmente fiel ao conjunto de mistérios fixado pela doutrina cristã. Não cede à tentação de substituir nenhum episódio por outro, mais espectacular ou mais de acordo com uma leitura pessoal do Evangelho. Todavia, as ilações que a Igreja pretendia que fossem retiradas de cada mistério (e que, actualmente, se encontram explícitas em muitos missais e compêndios do género) não são, em momento algum, apresentadas – o que, em última instância, traduz uma inflexão na trajectória que vinha sendo seguida desde o início, com várias personagens a servirem de intermediárias entre a ignorância e o conhecimento da Alma. Com efeito, reconhece-se a capacidade interpretativa do leitor.

Numa altura em que o latim ocupava um lugar central na liturgia⁷⁷, a poesia reatava o laço dos simples com a Igreja, divulgando em vernáculo uma súplica dos episódios da Vida e da Paixão de Cristo. Possivelmente, fazia-o de modo premeditado, colhendo o aplauso das instituições religiosas e das organizações censórias a elas associadas. De certo modo, também punha em causa a própria *ininteligibilidade* do *mistério*, fazendo um apelo directo e bem-sucedido, não à razão, mas à sentimentalidade do destinatário – designadamente nas estrofes em que se abordavam os mistérios dolorosos, mais próximos de sentimentos humanos como a dor física ou a dor da perda (*Aquí se contienen dos obras maravillosas*, 1995, pp. 7-8).

2.2.8. A Força de uma Alegria

⁷⁷ Seria preciso esperar pelo Concílio Vaticano II, convocado pelo Papa João XXIII em 1959, para que fosse concedido à língua vernáculo um lugar mais amplo na liturgia, sobretudo nas leituras, admoções, orações e cantos. Em todo o caso, a introdução do latim na Igreja foi relativamente tardia. Até ao século IV, quando São Jerónimo traduz a Bíblia para latim, as traduções eram escassas. Esta língua só começa a ganhar força com a reforma gregoriana, na Idade Média, fixando-se definitivamente com o Concílio de Trento (1545-1563).

Trata-se do quinto e último entremez incluído na colecção organizada por José Oliveira Barata. Consiste essencialmente numa sucessão de três quadros, construídos em torno da personagem de Onofre: o primeiro descreve o luto pela perda da esposa (*A Força de uma Alegria*, 1995, pp. 1-2), o segundo trata da sua nomeação e tomada de posse como alcaide (*op. cit.*, pp. 2-3) e o último recria a festa organizada em sua homenagem (*op. cit.*, pp. 3-8) – o que, por constituir um episódio de teatro dentro do teatro, é, segundo José Oliveira Barata, um “procedimento raro neste tipo de folhetos” (*op. cit.*, s. p.). Percorre-os a todos a mesma veia satírica inerente ao género, visando embora alvos distintos, como sejam a mulher e o homem casados, os representantes da Justiça e do Poder e, curiosamente, o espectador de teatro. A rusticidade é, por sua vez, o único elemento criticado de modo transversal, estando personificado na personagem principal.

As indicações cénicas têm, neste contexto, um papel fundamental, tornando explícita a transição entre quadros. Com poucos elementos (uma personagem vestida de luto, uma vara de alcaide e um movimento que tem em vista o estabelecimento do mais elementar dos espaços de representação⁷⁸), introduz-se o leitor/espectador em ambientes distintos, de carácter público ou privado, sem comprometer a estrutura em acto único que define o género. Deste modo, a acção também evolui de forma rápida, aparentemente sem sentir necessidade de justificar passos tão importantes como a nomeação de Onofre para alcaide. Aí se descobre, aliás, grande parte do alcance da crítica: o desempenho de cargos públicos por pessoas sem provas dadas ou, pior ainda, manifestamente incompetentes.

O mecanismo do teatro dentro do teatro problematiza, por sua vez, a natureza dependente do entremez (Asensio, 1971, p. 15), introduzindo uma terceira dimensão num género tradicionalmente complementar. Neste caso, diante da impossibilidade de analisar a relação que eventualmente se estabeleceria entre este entremez e a comédia que o envolvia, deve salientar-se o diálogo entre a primeira e a segunda representação, nomeadamente no que diz respeito à sua orientação temática (desde logo porque a “loa” de homenagem recupera a problemática amorosa e política das cenas iniciais do entremez), aos motivos seleccionados (veja-se o caso do “coiche”, referido por Onofre na primeira cena [*A Força de uma Alegria*, 1995, p. 2] e recuperado na “loa” como

⁷⁸ As indicações a que nos referimos são, respectivamente: “Saem Onofre, vestido de luto, e Rudolfo” (*A Força de uma Alegria*, 1995, p. 1), “Vozes dentro, que dizem ‘Viva Onofre, o nosso Alcaide’. E sai Ambrósio com uma vara, que dá a Onofre” (*op. cit.*, p. 3) e “Arrumam-se aos lados” (*op. cit.*, p. 4).

argumento ao qual nenhuma mulher resiste [*op. cit.*, p. 6]), ao significado da segunda enquanto burla dos sentidos e ao efeito positivo que esta exerce sobre a vítima, minorando a sua ingenuidade.

Onofre surge em cena agastado pela morte da esposa, pese embora a imagem que nos oferece do sexo feminino, inscrita na longa tradição do teatro cómico breve⁷⁹, tornar ridícula a sua lástima. No retrato que então traça, pronuncia-se sobre a sua aparência (“Era entre feia e formosa.” [*op. cit.*, p. 1]), sobre a sua capacidade intelectual (“Nem tinha muito juízo!” [*ibidem*]), sobre o desleixo no desempenho das tarefas domésticas (“Ela não estava em casa todo o dia / e ainda depois de andar em coche, / até às onze ou uma d’alta noite, / e estivesse por fazer a ceia, / não dava uma palavra. Era mui boa!” [*op. cit.*, p. 2]), sobre a predisposição para a infidelidade e para a vida ociosa (“Sua virtude do mundo era louvada. / Sempre ia rezar. / RUDOLFO: Aonde? / ONOFRE: Ao Prado.”⁸⁰ [*ibidem*]), e, finalmente, sobre o despesismo e o ódio ao marido:

Também era mulher aproveitada:
quando faltava dinheiro,
o que eu trazia para vaca e mais carneiro,
por meu trabalho não sair debalde
o gastava em solimão e alvaiade.
[...]
Tanto me amou, que houvera ela trocado
a sorte, por haver-me a mim deixado.
[...]
Desejava enviivar. Era mui boa! (*ibidem*).

Todavia, ao mesmo tempo, ficam patentes as fragilidades do protagonista como homem e marido (pontualmente sublinhadas pelos comentários irónicos de Rudolfo, que Onofre ou não valoriza ou não compreende), bem como a antiguidade e o enraizamento da sua condição de vítima, passível de extinguir apenas por meio da morte daquela que o enganava. Deste modo, dando conta de uma realidade já consumada, este entremez situa-se a jusante do planeamento e da execução de burlas que enforma outros textos do

⁷⁹ Segundo Javier Huerta Calvo (1985, pp. 33-35), convém distinguir duas tradições na caracterização da mulher enquanto personagem do teatro cómico breve: uma positiva, no âmbito da qual esta assume o papel de agente nos esquemas de burla e reivindica a sua superioridade sobre os representantes do sexo masculino, e outra, marcadamente misógina, centrada na sua suposta futilidade. Sobre o retrato da mulher casada no universo português do cordel, veja-se também Ferreira, 2012, vol. II, pp. 560-603.

⁸⁰ Julgamos vislumbrar aqui uma alusão ao Paseo Público, projectado entre 1764 e 1771 e inspirado no famoso “Paseo del Prado” de Madrid (Le Cunff, 2003, p. 179). Serve, em todo o caso (e por antonomásia), para aludir a um espaço de sociabilidade e não de introspecção.

mesmo género. Excluídas, porque inadequadas, as estruturas de situação, de desfile e de debate, *A Força de uma Alegria* apresenta-nos desde o início um protagonista perfeitamente caracterizado (nomeadamente, no plano da comunicação⁸¹) que, em todo o caso, não deixa de caminhar, como veremos, no sentido de uma progressiva consciencialização, desenvolvendo o esquema de classificação ideológica proposto por Marc Vitse no artigo já citado (1988, pp. 163-176).

Mesmo depois de ter revelado a sua ingenuidade (ou, o que é mais relevante, só depois de o fazer), Onofre é nomeado alcaide. De imediato alude à sua anterior experiência como aguazil, tanto para credibilizar uma nomeação aparentemente inexplicável, quanto para assinalar o seu alegado “amadurecimento”, por antes ter sido demasiado benevolente (“Pois quando Aguazil fui em esta terra / era de paz. E agora sou de guerra. / A ninguém prendia, executava. / E Aguazil *ad honorem* me chamava” [A *Força de uma Alegria*, 1995, p. 3]) e resignado, em particular com o pagamento que então obtinha por exercer aquela função (“Pois que filho de vizinho, e com amigos, / não me rendia o ofício quatro figos” [*ibidem*]). No entanto, ao invés de reflectir este crescimento, a sua actuação limitar-se-á a testemunhar uma actualização da sua noção de Poder, agora entendido como fonte de privilégios (“Porque compra o pão, e mais o vinho / em esta terra o Alcaide?” [*ibidem*]), lucro (“Vem-se de graça, sem bilhete, / às comédias que se fazem ao Alcaide?” [*op. cit.*, p. 4]) e alegria, particularmente bem-vinda no momento da vida que atravessa (“E já que sou Alcaide, neste dia / devo largar este luto de alegria” [*op. cit.*, p. 3]). Por outro lado, o início da representação em sua homenagem (à qual Onofre sucessivamente chama de “farsada”, “comédia”, “soneto” e “farsa”, denunciando uma situação de imprecisão terminológica provavelmente insignificante para os espectadores da época) contribui, em definitivo, para confundir o exercício do Poder com uma certa forma de passividade, marcada pela intromissão inconsequente e presunçosa, mais do que pela intervenção útil e responsável de um representante da classe dirigente.

Com a entrada dos actores em cena, Onofre vê-se constrangido a assumir o papel passivo que estava reservado ao vulgar espectador de teatro. Nenhuma das suas acções

⁸¹ À semelhança do que já acontecera no *Entremez intitulado A Aldeia de Loucos* (cf. *supra* o ponto 2.2.1. da presente dissertação, em particular as pp. 41-44), as dificuldades reveladas por Onofre neste domínio prendem-se, sobretudo, com a descodificação da intenção comunicativa do seu interlocutor (em particular, tratando-se de Rudolfo) e com o reconhecimento do significado de vocábulos e expressões cultas, como será o caso de “Belona”, quando assistir à representação teatral feita em sua homenagem (“ESCANDARBÉIS: Não te ausentes, escuta-me, matrona, / mulher valente, singular Belona. / ONOFRE: Melo a chamou?” [A *Força de uma Alegria*, 1995, p. 6]). Cf. também o artigo de Rodríguez Rodríguez (2008), em particular as pp. 169-170.

terá qualquer efeito político. Nenhuma se repercutirá no colectivo – exceptuando, como é evidente, o efeito cómico que resulta dos comentários inusitados com que interrompe a representação encaixada e desperta a ira de Rudolfo e de Ambrósio (“ONOFRE: Bravo, bravo! Oh, que espaventos! / AMBRÓSIO: Não estará calado por um pouco?” [op. cit., p. 4]), duas personagens que actualizam a figura do escrivão, incansável corrector dos erros de comportamento e de linguagem do alcaide (Huerta Calvo, 1985, p. 40). Na verdade, Onofre torna-se vítima dos códigos que não domina, medindo a sua conduta pelo mau exemplo (“Mal sabeis de auditório, camarada, / pois até as mulheres dão a sua falada” [A *Força de uma Alegria*, 1995, p. 4]) e quase sempre apreendendo aquilo que vê acontecer diante dos seus olhos através dos filtros fornecidos, não pela sua inteligência, mas pela sua sensibilidade (“Isto não pode sofrer-se” [op. cit., p. 5]), pelo senso comum expresso por um provérbio⁸² (“[...] já que mostra ser tão atrevido, / se vem por lâ, se volte tosquiado.” [ibidem]) ou, em última instância, pela sua própria experiência de vida (“Que me melem, / se ao estrondo do coiche não vier.” [op. cit., p. 6]). Ao contrário do que acontecera no primeiro folheto da colecção, onde o burlão se baseara na previsibilidade para codificar uma realidade desfavorável⁸³, agora é o burlado que a utiliza para entrar em contacto com a ficção, atestando não apenas a proximidade dos enredos ao universo de referência dos espectadores, como também um modelo de apreensão que privilegia, como valor, o *conhecido* em detrimento do *desconhecido* e, como técnica, o *reconhecimento* e a *comparação* em detrimento da *imaginação* e da *descoberta*.

A intriga secundária apresenta vários pontos de contacto com a intriga principal. Preparando-se para conquistar uma praça da Hungria, o mouro Escandarbéis esbarra na oposição de Cristerna, a “moira graciosa” (op. cit., p. 5) por quem se apaixona e que tenta aplacar – primeiro com palavras dóceis, sem sucesso; depois, com um pouco mais de sorte, destacando a nobreza da sua linhagem e colocando à disposição da amada uma algibeira de dinheiro e um coche (op. cit., p. 6). Apesar do sentimento periclitante da jovem (que, por várias vezes, escarnece do amor que Escandarbéis lhe devota), o casal termina unido, protagonizando o tão aguardado final feliz (op. cit., p. 7). A terceira intervenção de Escandarbéis retoma a crítica aos representantes do Poder iniciada com a nomeação de Onofre, na medida em que esta personagem se mostra tão desonesta e ambiciosa como os demais elementos daquele grupo (“[e]sta praça, que está dentro de

⁸² “Ir por lana y volver trasquilado” (Correas, 1992, p. 250).

⁸³ Cf. *supra* o ponto 2.2.1. da presente dissertação, em particular as pp. 38-40.

Hungria / a conquistar venho, porque não é minha. / E julgo nela entrar, e pôr-lhe o freio, / pois que sempre fui amigo do alheio” [*op. cit.*, p. 5]), ao passo que a entrada de Cristerna em cena serve para tornar efectiva uma presença feminina apenas esboçada nas primeiras declarações do alcaide (*op. cit.*, pp. 1-2). A imagem resultante, essa, concorda amplamente com a que vinha sendo exposta, acentuando a necessidade de independência da mulher em relação ao sexo forte (“CRISTERNA: Não hei-de ouvir-te, que sou mulher valente, / e a que escuta de heroína se desmente” [*op. cit.*, p. 5]), bem como a sua futilidade (“CRISTERNA: Que me queres, mourinho, já me aplaco” [*op. cit.*, p. 6]).

Confrontado com o horizonte de expectativa que começara por reivindicar (“ESCANDARBÉIS: Mouro sou de nação. Estai atentos, / Que tudo o que fizer serão portentos” [*op. cit.*, p. 4]), é forçoso concluir que o desfecho da representação encaixada o subverte em larga medida, mostrando um protagonista que abdica dos seus projectos expansionistas para satisfazer os caprichos do coração. O movimento descrito por Onofre será idêntico, mas caminha no sentido inverso. A argúcia que em breve revelará, partilhando a sua visão sobre a “loa” que representam em sua homenagem (“[o]corre-me à memória / de ver que um homem todo arrebatado, / todo o sentido e cabedal emprega / e pensando o que não é, fica logrado” [*op. cit.*, p. 7]), trai, em absoluto, o sentimento de superioridade que as primeiras cenas do entremez tinham gerado junto de leitores e espectadores, já plenamente convencidos da ingenuidade da personagem. Deste modo, a lógica de previsibilidade em que vínhamos atentando é posta em causa: para além de produzir uma espécie de epifania e de ter sobre Onofre um efeito quase pedagógico, a “burla dos sentidos” em que este se vê enredado será responsável por desencadear a reacção que nos obriga a rever a interpretação formulada inicialmente acerca dos contornos da sua situação de sujeição. No final, encantado com a dança de Escandarbéis e Cristerna, o protagonista “atira com a vara e bailla” (*op. cit.*, p. 8), fazendo com que a dimensão festiva, colectiva e assistemática, triunfe sobre o Poder, tendencialmente elitista e organizado. Ao declarar que pretende “[a]rrimar com a gravidade, / que não serei o primeiro, / a quem no nosso lugar / se diga que o tem feito / uma mulher transmutar” (*ibidem*), a relação com o feminino transforma-se num dos principais eixos de análise e transforma-se em sujeição voluntária aquela que, na primeira cena, se tivera por ridícula e inevitável, porque dependente dos traços de personalidade da personagem. Deste modo, Onofre consegue alcançar, como burlado,

um difícil equilíbrio entre a satisfação intelectual e o prazer resultante da possibilidade de abdicar da mesma.

2.2.9. *Prática de Três Pastores*

Datada de 1626, esta edição da *Prática de Três Pastores* é o folheto mais antigo da colecção organizada por José Oliveira Barata. Em todo o caso, as restantes edições conservadas permitem avançar a hipótese de uma data de composição anterior e comprovar a prevalência do tema, pelo menos até ao final do século XVIII⁸⁴.

O carácter arcaico do texto, preservado pelo editor no tratamento das variantes linguísticas, fica patente, antes de mais, através do título. Trata-se de uma *prática*, um género que, por corresponder a uma forma prévia de teatralidade e se apresentar fortemente vinculado a uma “poética de la oralidade” (Díez Borque, 1987, p. 17), recupera a problemática medieval da fronteira entre teatro e parateatro. Admitindo que esta questão ainda se mantém vigente no século XVI (*op. cit.*, p. 15) e que esta *Prática de Três Pastores* possa ter sido composta nessa centúria (*Prática de Três Pastores*, 1995, s. p.), é preciso considerar, desde logo, a sua ligação a espaços de confluência efectiva, como os associados à cerimónia civil e ao rito religioso, o alcance interno e externo da acção, as possibilidades dramáticas contidas no diálogo, a influência deste tipo de composições na actualização da noção de *teatro* ao longo do tempo e, eventualmente, a existência de pontos de contacto com outros géneros reconhecidamente teatrais.

Associada à natureza dialogal da *prática* está o carácter tendencialmente religioso do seu conteúdo, ainda hoje contemplado na significação do vocábulo. Esta *Prática de Três Pastores* não é excepção, inserindo-se na rica tradição lírica e dramática que, por essa Europa fora, tanto abordou o mistério da Encarnação quanto o da Ressureição. No que diz respeito aos episódios relativos à Natividade, é frequente distinguirem-se quatro grupos: o *Processus Prophetarum*, para o dia ou a oitava de Natal, relativo ao anúncio da vinda do Messias, feito pelos profetas; o *Officium Pastorum* que, sendo representado no dia de Natal, consistia no anúncio do nascimento de Cristo e na adoração do recém-nascido no presépio, por pastores a quem um anjo

⁸⁴ Segundo José Oliveira Barata, conhecem-se, ao todo, sete edições deste folheto: três de Lisboa, “talvez do séc. XVI”, a de 1626 (aqui analisada), uma de 1665, de Évora, “provavelmente seiscentista”, outra de 1761 e a última de 1786 (*Prática de Três Pastores*, 1995, s. p.).

tinha comunicado a nova; a *Ordo Rachelis*, sobre o sacrifício das crianças, no Dia dos Inocentes; e o *Officium Stellae*, sobre os Reis Magos, por ocasião do Dia de Reis (Young, 1911, p. 299). No entanto, e à semelhança do que aconteceu noutros países, foram as representações de pastores que conheceram um maior desenvolvimento em Portugal, datando do século XIV o mais antigo testemunho do teatro litúrgico: “um breve diálogo entre pastores acerca do nascimento de Cristo, (...) procedente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra” (Rebello, 1972, p. 20).

A introdução destes tropos dialogados nas celebrações litúrgicas terá começado por ocasião da Páscoa, segundo o modelo *Quem queritis in sepulchro*. Posteriormente, na quadra natalícia, viu-se substituído pelo não menos célebre *Quem queritis in presepe, pastores, dicite* (Young, 1911, p. 301) – o que, por si só, era já um convite ao diálogo e um lampejo de um teatro ainda por vir, mais complexo. Entre o início do século XII e o final do século XIV, a dramatização do diálogo entre o anjo e os pastores parece ter acontecido em latim, integrada no ofício das Matinas ou das Laudes, e circunscrever-se ao interior dos locais de culto. Somente a partir de então se generalizaram as representações em língua vernácula, no espaço público.

Supõe-se que estas *práticas*, tal como uma boa parte do teatro litúrgico, tenham resultado do aproveitamento das brechas disseminadas por edictos e constituições sinodais – que, ao mesmo tempo que proibiam a inclusão de danças, cantos, jogos e representações nos actos de culto, se mostravam algo permissivas em ocasiões como a quadra natalícia e a procissão do Corpus Christi. Este folheto, ao abdicar do tradicional intróito, ao centrar toda a sua atenção no diálogo entre pastores (dispensando, por conseguinte, a intervenção de entidades exteriores, de carácter divino ou profano) e ao introduzir novas dimensões numa estrutura tão linear, manifesta já uma inequívoca vontade de ruptura relativamente ao carácter codificado das composições originais e um claro aproveitamento de conquistas literárias recentes, entre as quais se destacam o drama pastoril⁸⁵ e o entremez. Em todo o caso, está também muito próximo do auto, tal como este foi caracterizado por Díez Borque (1987, pp. 19-34), nomeadamente no que diz respeito à irrelevância da acção, à configuração e à mecânica das *dramatis personae* e à presença de estruturas da lírica popular, tradicionais na altura do Natal, como as canções que servem de interlúdio e de coda na representação. No entanto, é particularmente original o modo como as personagens desta *Prática de Três Pastores*

⁸⁵ A ténue separação entre os dois géneros fica patente na última página do folheto, quando se informa que “[e]stá este *pastoril* conforme com seu original” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 18).

dispõem, em si mesmas, da possibilidade de operar o confronto de planos (rústico/nobre e corpóreo/abstracto) de que nos fala o autor espanhol, praticamente só através do seu discurso.

Para além das informações contidas no título, relativas ao género teatral (prática) e ao número e tipo das personagens (três pastores), o frontispício apresenta ainda o nome dos intervenientes no drama (Rodrigo, Lourenço e Silvestre) e um segmento prologal que, para além de localizar a acção no tempo, resume a situação inicial: “Os quais aparecendo-lhe o Anjo a noute do Natal, espantados, chamam um ao outro, dizendo...”. O diálogo que então tem início estabelece, de imediato, uma hierarquia entre os três pastores. Rodrigo ocupa o topo, não só por ter sido o único a ver e a ouvir em perfeitas condições o enviado do Céu, como também por ser capaz de identificar a entidade que os surpreendeu: “LOURENÇO: Nem daria, / mas aquele quem seria? / RODRIGO: Quem? Será algum Charubim / ou Anjo, ou Charafim / lá da Santa Monarquia” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 2). Por outro lado, é também aquele que instrui Lourenço sobre a melhor maneira de acordar Silvestre (“Que tal sono o morde, / peleja nele que acorde. [...] Ora pescudai-o. [...] Puxa-lhe bem pelo saio. [...] Arroj’o por esse alqueve, / e sicais ressurgirá. [...] Bico de junto na venta, / e acordará espirrando” [*ibidem*]). A prontidão com que se executam as suas ordens traduz, aliás, o reconhecimento tácito da sua superioridade. A hesitação que antecede o cumprimento da última serve, por sua vez, um acentuado efeito cómico, permitindo a introdução de alusões escatológicas que aproximam o pastor da caracterização tradicional do Bobo ou do Simples (“LOURENÇO: Vês, que estou arreceando, / que espirre por outra greta, / como faz de quando em quando.” [*ibidem*]))⁸⁶.

Pela sua rispidez, a primeira intervenção de Silvestre transforma-o, de imediato, num catalisador de conflitos (inclusivamente num catalisador do conflito dramático), contribuindo igualmente, pela qualidade das suas imprecações, para o estabelecimento de uma dualidade conceptual num drama consagrado à fé. Com efeito, as primeiras alusões a “satané” e ao “demo” (*ibidem*) – duas figuras com uma carga simbólica em tudo oposta à do anjo que é referido no início – são da sua inteira responsabilidade. Por outro lado, a precariedade do seu pensamento simbólico, evidente nesta sequência pela apologia do prazer físico e pela desconfiança manifestada em relação ao relato feito por Rodrigo, transformam-no no antagonista por excelência, cuja função tanto se relaciona

⁸⁶ Este tipo de alusões voltará adiante, pela boca da mesma personagem: “Pardês, é, que até o bacio / deseja homem de lamber / às vezes, se tivesse ousio” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 6).

com a obtenção de efeitos cómicos, como se traduz, através dos seus comentários e pedidos de esclarecimento, numa interpretação facilitada do discurso das personagens que reivindicam uma superioridade hierárquica, moral ou intelectual. Assim, a valorização do prazer chega sob a forma de uma apologia do sono, que Silvestre mantém mesmo depois de saber que desperdiçou a oportunidade de assistir à aparição celeste (“LOURENÇO: Mofino de ti, Silvestre / porque em tal tempo dormiste. / SILVESTRE: Mofino? / Isso é falar sem tino” [op. cit., p. 4]) e de conhecer a posição moderada de Rodrigo (“RODRIGO: Boa é uma fornada, / mas tu queres dormir sempre” [op. cit., p. 3]). O sono é tido, simultaneamente, como hipótese de evasão (“SILVESTRE: Sonhava desta pancada, / que a minha cabra malhada / me paria dous dum ventre” [ibidem]), fonte de prazer (“SILVESTRE: Abofé, que me sabia, / como pão trigo com nozes.” [ibidem]; “[...] Há i coisa mais suável, / mais doce, e angelicável / do que dormir de contino? / É melhor que comer sável!” [op. cit., p. 4]), garantia de qualidade de vida e meio de suprir carências (“SILVESTRE: [...] Tal m’aconteça, / que o sono é [mea] mantença / pera não sentir a fome, / e porque não envelheça. / E mais, enquanto homem dorme, / não [lhe] dói pé nem cabeça.” [ibidem]). Quanto à desconfiança manifestada pela personagem em relação ao relato de Rodrigo, esta resulta da sua opção pelo *conhecido* (“SILVESTRE: Quem te ora ouvisse! / Será alguma parvoíce, / das que tu soes dizer” [op. cit., p. 3]) e pelo *verosímil* (“SILVESTRE: Como arremessas! / Tais parouvelas com’essas / não nas crerei sem conselho” [ibidem]) no momento de apreender o real. Daí advêm as suas perguntas inopinadas, que ora espelham falhas ao nível da aquisição de um património comum, de tipo abstracto e imaterial, como as relacionadas com a locomoção do anjo (ibidem), ora reflectem dificuldades ao nível da interpretação dos enunciados precedentes, como as que o levam a questionar a proveniência e as vantagens do recado, mesmo depois de já se ter aludido ao Messias e à redenção (op. cit., p. 4).

Na sequência seguinte, serão precisamente a ignorância e a curiosidade de Silvestre que motivarão uma descrição pormenorizada da chegada do anjo e uma longa exposição de episódios emblemáticos do Antigo Testamento, que acrescentarão uma feição didáctica à composição (op. cit., pp. 4-7). Neste contexto, as intervenções de Lourenço no diálogo serão escassas, destacando-se sobretudo o modo como Silvestre filtra a narração de Rodrigo – apoiada numa leitura popular do Génesis, originalmente assente num suporte livresco, mas passada de geração em geração (op. cit., pp. 3-4) –, através da sua experiência de vida e da sua sensibilidade eminentemente realista,

material e imediata⁸⁷. Veja-se, por exemplo, como a paz anunciada corresponde, no entender de Silvestre, ao fim das brigas entre os três pastores (*op. cit.*, p. 4) e como a história de Adão e Eva, recuperada a propósito do pecado original e enquanto justificação para o nascimento de Cristo, leva a que se tenham considerações sobre a maldade do sexo feminino e sobre a justiça de pagar a Humanidade por causa do erro de um casal desobediente (*op. cit.*, p. 6).

Num certo sentido, Silvestre revela as cautelas naturais de alguém habituado a ser vítima de burlas e alvo de chacota⁸⁸. Se Lourenço questiona apenas o cumprimento da promessa de salvação, Silvestre questiona a própria existência de uma promessa: “LOURENÇO: [...] É ele sicais vilão / que há-de faltar na promessa? / SILVESTRE: Faltar, boa seria essa, / mas se prometeu, ou não, / me metei vós na cabeça” (*ibidem*). Assim, procura que a palavra de Rodrigo ganhe credibilidade, sobretudo através da explicitação das fontes do seu conhecimento privilegiado: “SILVESTRE: Quem no dixe? / RODRIGO: Oh, da grande parvoíce, / por que me fala à mão? / O livro da geração que fala da gargantice / que enganou Eva, e Adão” (*ibidem*).

Depois da descrição do Dilúvio, do milagre da Arca de Noé e da inserção de Jesus Cristo na descendência de Abraão, as dúvidas de Silvestre adensam-se. Adivinha-se o confronto entre um saber autoritário, que aconselha a ouvir “sem tresler, nem arguir” (*op. cit.*, p. 7), menosprezando a capacidade intelectual do interlocutor e ameaçando agredi-lo, e o espírito de crítico de um pastor que, mesmo tendo consciência do seu défice cultural, não desiste de confrontar as informações que possui com os contornos de uma realidade que desconhece. Deste modo, Rodrigo sentir-se-á obrigado não apenas a parafrasear, em latim, o anjo que lhe apareceu, mas também a valorizar um testemunho que começara por fragilizar, dizendo que Lourenço dormia na altura da

⁸⁷ Ressalve-se, no entanto, que, no caso das demais personagens, esta sensibilidade também entra em jogo, não como alavanca que faz progredir a acção, mas como elemento caracterizador do seu carácter ou do seu discurso. Veja-se, por exemplo, a própria reacção de Rodrigo à aparição divina (“Mas eu quando o vi descer, / estive em dar o ferrado” [*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 4]) e as referências à luz que a envolvia, passível de transmitir somente por comparação com o ambiente conhecido (“RODRIGO: [...] Tão grão lugeiro trazia / que o monte todo mostrava / como horas do meio dia” [*ibidem*])). Neste contexto, é igualmente digna de nota a metáfora do fermento para aludir às consequências do pecado de Adão (“RODRIGO: [É o] formento / de Adão tão pecadento, / que apodrentou toda a massa;” [*op. cit.*, p. 6]) e a descrição da Arca de Noé (“LOURENÇO: E a caixa não se virava? / RODRIGO: Não, mas diz que assi nadava / coma cortiça em maré, / porque Deus lha sustentava. / Que o arcaz, quem o apodava, / diz que era mor que galé. / SILVESTRE: Alumia! / Quant’a assi bem caberia / nela todo nosso gado” [*op. cit.*, p. 7])).

⁸⁸ Atente-se também na quantidade de vocábulos relacionados com *engano*, *burla* ou *logro*, tais como as formas flexionadas do verbos *enganar* (*Prática de Três Pastores*, 1995, pp. 3, 8 e 9), *crer* (*op. cit.*, pp. 3, 4 e 8), *duvidar* (*op. cit.*, p. 4), *deslindar* (*ibidem*), *pear* (*op. cit.*, p. 9), *presumir* (*ibidem*), *gatimar* (*ibidem*), nomes como *parvoíce*, *zombarias*, *parouvelas* (*op. cit.*, p. 3), *manhas*, *manqueiras* (*op. cit.*, p. 6), *verdade* (*op. cit.*, pp. 7 e 8), *falsidade* (*op. cit.*, p. 7) e o adjectivo *refalsado* (*op. cit.*, p. 9).

visita celestial (“RODRIGO: Diga-o nosso companheiro / que também então dormia.” [op. cit., p. 3]).

Em todo o caso, paradoxalmente, será a consciência da natureza *falível* do ser humano que fará Silvestre acreditar, em definitivo, no relato de Rodrigo. Com efeito, embora a experiência terrena o leve a desconfiar da gratuidade e da espontaneidade da bondade divina (“SILVESTRE: Será assi, / mas eu, já nunca tal vi, / nem no ouvi soletrear, / que venha Deus cá pagar, / meis feitos, e os de ti, / sem no ninguém obrigar” [op. cit., p. 8]), será essa mesma experiência e, sobretudo, o conhecimento de uma circunstância a montante do pecado de Eva que o fará manifestar a sua solidariedade para com a pecadora que antes tinha começado por censurar. Primeiramente, ao saber que o demónio se disfarçara de serpente para a tentar, Silvestre parece identificar-se pessoalmente com o seu drama. Depois, ao vislumbrar na chegada do Messias uma espécie de vingança e a possibilidade de pôr termo a expedientes cujas consequências sentira na pele, o pastor convence-se finalmente a acreditar na história dos companheiros e a visitar o Menino:

SILVESTRE: E o satanado
lhe ensinou a ela o bocado?

RODRIGO: Esse, que inda agora o temo,
que é tão treto, e refalsado,
que dará um membro ò demo
por ver fazer um pecado.

LOURENÇO: Deix’o já,
que o Senhor nos vingará,
de quem nos assi gatimou.
Pois que dos Céus abaixou,
permeto que ele fará,
como quem o cá mandou.

SILVESTRE: Ora bem,
se o Senhor a isto vem
vamos lá com muita festa,
todos juntos a Belém,
porque uma coisa com’esta
a prol de todos convém (op. cit., p. 9).

À semelhança do que já acontecera noutros folhetos⁸⁹, a festa que então se organiza tem o condão de sanar os diferendos que tinham ficado patentes na sequência imediatamente anterior (*op. cit.*, pp. 9-10), através do contraste entre a generosidade de Rodrigo e de Lourenço e a avareza de Silvestre, disposto a presentear o Messias apenas com “boa vontade” (*op. cit.*, p. 9); das críticas de Rodrigo a propósito de uma gaita que ficara por consertar; e das previsões de Lourenço quanto à excessiva demora de Silvestre no cumprimento de uma diligência.

Entre a primeira metade do folheto, de natureza exclusivamente dialogal⁹⁰, e as três intervenções dos pastores no presépio, as poucas acções que surgem explícitas nas didascálias limitam-se a dar conta de momentos musicais e da deslocação das personagens até Belém e, como tal, a confirmar a designação genérica de *prática*. Por outro lado, a sequência da chegada a Belém compreende a apologia da *visão* enquanto instrumento ao serviço da compreensão e da credibilidade de matérias eminentemente simbólicas, como os milagres religiosos. Neste contexto, *ver* significa, efectivamente, *compreender*, traduzindo a longevidade do impulso que esteve na origem do teatro e que está patente na sua etimologia, como “local onde se vê” (“SILVESTRE: Se ele este luzeiro traz / Mexias é; rogar-lhe-ás / se nos quer levar consigo. [...] São Samuel veradino, / qu’assim relumbra esta casa, / parece que é sol em pino, / grande Rei é este menino, / que todo o campo abrasa” [*op. cit.*, p. 11])⁹¹. A preceder o encontro com o recém-nascido, surge ainda a apologia da *submissão* – em todo o caso, como profissão de fé e consolo diante da fortuna alheia (“RODRIGO: O gado? / Dar-lho todo empelegado, / e ficar seu escudeiro, / que mais val ser seu criado, / que ter quanto tem Gil Prado / nem Brás Pires do oiteiro” [*ibidem*]) – e da *festa*, estando Lourenço disposto a atrasar a sua visita para continuar a ouvir os “cantares divinais” com que folga “o corpo e a pele” (*op. cit.*, p. 12).

A superioridade de Rodrigo, que entretanto ficara novamente patente por ter sido capaz de avançar uma explicação para a luz que envolvia o presépio, bem como para a sua localização nos arrabaldes da cidade, torna-se evidente através do aviso que faz à

⁸⁹ Cf. *supra* o ponto 2.2.8 da presente dissertação, pp. 86-92.

⁹⁰ Ainda assim, podemos considerar as sucessivas tentativas de Lourenço para despertar Silvestre uma concessão gestual neste contexto (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 2).

⁹¹ Destaca-se igualmente, como exemplo desta tendência, a ocorrência de formas do verbo *ver* em substituição de outras, relativas a operações de carácter intelectual. Atente-se, por exemplo, na resposta obtida por aquele que parece duvidar da condição imaculada da mãe de Cristo (“RODRIGO: Não é aquilo luz d’estrela, / mas é do Sol de justiça, / que nasceu de uma donzela. / SILVESTRE: Mais dirás. / RODRIGO: Ora vem tu, e *verás*, / se é verdade o que te digo.” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 11). [sublinhado nosso]).

entrada do presépio e do protagonismo que adquire, ao ser o primeiro a dirigir-se ao Menino (*ibidem*). Ao contrário dos demais pastores, que se desculpam no início pela simplicidade do seu discurso ou pela fragilidade da sua crença⁹², Rodrigo fixa o estilo e a organização discursiva, tornando obrigatórios os epítetos, a explicitação da nobreza da linhagem e do valor da missão de Cristo por oposição às condições precárias em que se encontra, a encomenda da alma pecadora e a enumeração dos presentes ofertados ao Menino. No entanto, do ponto de vista da crítica moral e social que têm subjacente, cada discurso aborda um aspecto distinto: Rodrigo reflecte sobre a desigualdade na distribuição da riqueza (*op. cit.*, p. 13); Lourenço lamenta a natureza interesseira que se esconde por detrás da aparência digna das acções de alguns homens (*op. cit.*, p. 14); e Silvestre reconhece a negligência dos crentes, expondo humildemente o seu caso particular (*op. cit.*, pp. 15-16). A alternância entre o tom sério e o tom jocoso torna-se então evidente, com cada uma das práticas a ser interrompida por um comentário inusitado de outro pastor (“LOURENÇO: E agora que hei-de dizer, / que tu já disseste tudo? / RODRIGO: Fala-lhe tu como mudo, / que o que aqui emudecer / esse fica mais sesudo” [*op. cit.*, p. 14]; “SILVESTRE: Lourenço, acabas tu, / ou não hás empeçado? / LOURENÇO: Ah, como és mal ensinado / se m’estou oferecendo, / por que não estás calado?” [*op. cit.*, p. 15]). Finalmente, destaca-se a comicidade dos pedidos feitos a despropósito por Lourenço e Silvestre no final das suas intervenções: o primeiro não consegue deixar de se preocupar com o gado (*ibidem*) e o segundo não se inibe de lamentar a ausência de uma resposta por parte do Menino ou da Virgem (*op. cit.*, p. 16)⁹³.

A prática termina em festa, depois de Rodrigo se dirigir mais uma vez ao Menino, censurando os “rascões de Belém” que lhe fecharam as portas da cidade, e à Virgem, numa intervenção que, para além de dialogar com os rosários e prantos compostos em sua homenagem⁹⁴, estabelece a oposição estrutural entre a Senhora, “mãe de Deus, e do povo”, e Eva, sua “madrasta”. Merece igualmente destaque a última intervenção de Silvestre, pelo que tem de provocatório e de promotor de uma reflexão crítica sobre o aproveitamento da doutrina cristã: “Quant’ò pé, bem no-lo dá, / se assi der o mais que tem, / a todos contentará / sua senhorança” (*op. cit.*, p. 17). De facto,

⁹² Ainda assim, Rodrigo fá-lo-á ao longo do discurso, referindo-se, por exemplo, aos seus “olhos de sandeu” e à sua natureza de “tosco pastor” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 13).

⁹³ Ambos os traços serão recuperados mais adiante (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 17), reforçando a comicidade pelo seu carácter cíclico e apontando para a natureza tendencialmente imutável das duas personagens.

⁹⁴ Cf. *supra* o ponto 2.2.7. da presente dissertação, pp. 85-86.

depois de os três pastores beijarem o pé do Menino, Silvestre questiona o sucesso da missão a que este se propusera e, tirando partido da distância existente entre o tempo da acção e o tempo do espectador, obriga inevitavelmente a concluir acerca da prevalência do pecado e da desigualdade na sociedade da época.

Para além do prestígio bíblico da personagem, já utilizado por Juan del Encina para justificar e dar credibilidade ao tema e ao estilo pastoris (Díez Borque, 1987, pp. 129-130)⁹⁵, a *Prática de Três Pastores* transcende os contornos religiosos que a inspiram e definem ao ter subjacentes problemáticas próprias dos dramas profanos protagonizados por pastores, nomeadamente o confronto com elementos característicos do âmbito cortesão. Neste folheto, o confronto acontece a nível interno, entre pares e membros da mesma classe, com a personagem a esquivar-se a uma configuração estritamente tipológica e a reivindicar alguma individualidade no plano intelectual e comportamental.

2.2.10. *Obra Novamente Feita da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Conforme Escreveram os Quatro Santos Evangelistas.*

Ao invés de influírem premeditadamente sobre a *composição*, os pressupostos ideológicos deste folheto pretendem condicionar, antes de mais, a sua *recepção*. Com efeito, as digressões face ao texto dos Evangelhos não visam desenvolver a rede de relações entre as personagens, nem tão pouco a mensagem igualitária e caridosa já contida na doutrina cristã, mas antes tirar partido do efeito dramático de narrativas que circulavam em evangelhos apócrifos, como o *Evangelho de Nicodemos*. A questão foi parcialmente estudada por Mário Martins no artigo intitulado “Teatro quinhentista da Paixão” (1978, pp. 7-35) – no qual, para além de resolver o problema da datação da edição de cordel que analisamos⁹⁶, enumera as cenas que, a seu ver, parecem resultar do reconhecimento e do aproveitamento de uma certa liberdade criativa⁹⁷.

⁹⁵ Neste contexto, Díez Borque refere também a correspondência Cristo-pastor como garantia suprema do prestígio da vida pastoril (1987, p. 130). Assiste-se ao mesmo processo no folheto que vem sendo estudado, nomeadamente quando, para serenar as preocupações de Lourenço relativas ao rebanho que anda desgarrado, Rodrigo afirma: “Deix’o, vá por onde for, / não se há-de perder o gado / estando nós com o pastor” (*Prática de Três Pastores*, 1995, p. 17).

⁹⁶ A primeira edição conhecida data de 1593, ao passo que a presente remonta a 1659, tendo sido corrigida a disparidade das informações apresentadas no frontispício e no cólofon (Martins, 1978, pp. 28-29).

⁹⁷ São elas: a despedida de Nossa Senhora; o pedido de compaixão para com a mesma, durante a oração no Horto; a oferenda da capa, pelo servo de Pilatos; o sonho da mulher de Pilatos, prenunciador do erro do Adiantado romano; os prantos de Nossa Senhora, S. João e Verónica; o anúncio da condenação de

No conjunto da colecção organizada por José Oliveira Barata, este folheto é apenas o segundo que faz menção explícita ao seu autor⁹⁸. A opção parece dever-se, neste caso, ao prestígio e à credibilidade que a ocupação religiosa do autor permite conferir a uma descrição pormenorizada da Paixão de Cristo – tanto no que diz respeito ao conhecimento das fontes (canónicas e apócrifas), quanto ao tratamento adequado dessa matéria em palco. Ainda assim – e apesar da natureza eminentemente dramática do prólogo (*Obra Novamente Feita da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Conforme Escreveram os Quatro Santos Evangelistas*, 1995, pp. 2-3), patente nas várias interpelações ao espectador –, é legítimo equacionar a hipótese de que uma edição escrita consistiria, aos olhos de Francisco Vaz, numa forma simples de divulgar o episódio bíblico, impedindo, ao mesmo tempo, os excessos das tradicionais representações, tantas vezes censurados pelas dioceses e ordens religiosas.

No prólogo, assiste-se inclusivamente à afirmação do estatuto do autor pela sua fusão deliberada com a figura do representante: “[Eis] porque, movido de grã devação / que vós outros tendes em esta história, / me pus a fazer a sagrada memória / da mui dolorosa, e sentida Paixão” (*op. cit.*, p. 2). Na verdade, é o autor, o padre e o pregador que falam, em simultâneo, ao espectador, num gesto que tanto reconhece a sua autoridade moral como a sua responsabilidade intelectual. Deste modo, para além da tradicional *captatio benevolentiae* – patente no elogio do “povo devoto, e mui reverendo” (*ibidem*) e no exagero da ignorância do representante –, o prólogo instaura um horizonte de expectativas mútuas, apostando numa lógica de previsibilidade e na utilidade da composição: por um lado, porque, perante semelhantes credenciais, o público espera ver uma representação fidedigna da história que conhece; por outro, porque o autor não se inibe de condicionar a leitura dos espectadores, não lhe bastando apresentar uma sinopse pormenorizada do espectáculo e reiterar a natureza “fingida” da representação, mas insistindo, em particular, nos juízos de valor sobre a conduta dos

Cristo, por S. João; a lançada de Longuinhas, pouco depois de Cristo perecer; e, finalmente, a descida da cruz. Entre as fontes do autor estão, segundo Mário Martins, o *Mystère de la Passion*, de Mons; o *Aucto del Despedimiento de Cristo de su Madre*; o anónimo *Auto del descendimiento de la cruz*; os livros de contemplação, como a *Passio duorum*; o *Evangelho de Nicodemos*; a *Carta de Pilatos a Herodes*; a *Legenda Áurea*, de Vorágine; o *Flos Sanctorum*, de Frei Diogo do Rosário; o *Descimento da Cruz*, de Frei António de Portalegre; os *Trabalhos de Jesus*, de Frei Tomé de Jesus; o breviário bracarense (a cuja diocese o autor pertencia); e, de um modo geral, as laudes italianas, a poesia espanhola, o teatro medievo-italiano e a obra poética de Mestre André Dias (Martins, 1978, pp. 9-20).

⁹⁸ O primeiro trata-se, evidentemente, pela referência contida no título, do folheto intitulado *Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos*. Cf. *supra* o ponto 2.2.2. da presente dissertação, pp. 46-51.

presumíveis destinatários da sua obra e sobre as ilações a retirar de algumas das cenas posteriores.

Neste sentido, as críticas são transversais a géneros e grupos socio-económicos, tirando partido da diversidade de personagens que tomam parte na obra. No prólogo, destacam-se, sobretudo, os versos que repetem o imperativo dos verbos *contemplar*, *olhar* e *ver*, fazendo equivaler a observação à meditação profunda (*op. cit.*, pp. 2-3). Veja-se, por exemplo, a interpelação aos “criados que são desleais”: “O beijo malvado de tanto amargor, / contemplem criados que são desleais, / que com este crime, nem menos, nem mais, / serão reputados no mesmo error” (*op. cit.*, p. 2).

A importância do prólogo reside também no facto de este romper com o tom lutuoso da restante composição, nela introduzindo, não a dimensão cómica presente em certos autos, mas uma reflexão séria, assente na alegoria, cujo proveito não depende exclusivamente da fé. Com efeito, a observação dos aspectos para os quais o representante chama a atenção depende, antes de mais, da qualidade do texto e da representação – em última instância, do conhecimento prévio dos Evangelhos –, mas nunca da fé que move o auditório. Trata-se, no fundo, de uma outra forma de efectivar a oposição de planos característica do auto e de justificar, a par da temática religiosa da obra, a classificação terminológica exibida no colofon: “Visto estar conforme o original pode correr este *Auto da Paixão*” (*op. cit.*, p. 32). Esta oposição manifesta-se ainda a nível estrutural e conceptual, com a representação “fingida” a seguir-se a um prólogo tido, implicitamente, como “verdadeiro” e com as personagens a dividirem-se entre pios e ímpios e, graças à aparição do Anjo no Horto (*op. cit.*, p. 12) e do Diabo na hora de tentar Judas (*op. cit.*, pp. 6, 17 e 18), entre corpóreas e abstractas. Finalmente, o discurso do representante é também o elemento através do qual melhor se conjuga a narração do acontecimento bíblico e o respectivo conteúdo doutrinal (Díez Borque, 1987, p. 27). Quanto à enumeração das várias sequências narrativas, a figura segue de perto aquilo que será o seu desenvolvimento nas páginas seguintes, naturalmente mais expressivo pelas possibilidades inerentes ao aparato cénico, à contracena e ao diálogo⁹⁹.

⁹⁹ Enumeramo-las em seguida: a conspiração dos judeus contra Cristo (*Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*, 1995, pp. 3-6); a tentação de Judas e o seu compromisso com os judeus (*op. cit.*, pp. 6-8); as diligências dos apóstolos para a Última Ceia (*op. cit.*, pp. 8-9); a Última Ceia de Cristo com os apóstolos (*op. cit.*, pp. 9-10); a despedida de Nossa Senhora (*op. cit.*, pp. 10-11); a oração no Horto (*op. cit.*, pp. 11-12); a traição de Judas e a detenção de Cristo pelos judeus (*op. cit.*, p. 13); as sentenças nas casas de Anás e Caifás (*op. cit.*, pp. 14-15); as três negações de Pedro (*op. cit.*, pp. 15-16); o pranto de S. Pedro (*op. cit.*, pp. 16-17); o arrependimento e o suicídio de Judas (*op. cit.*, pp. 17-18); as sentenças em casa de Pilatos e Herodes (*op. cit.*, pp. 18-23); o sonho da mulher de Pilatos (*op. cit.*, pp. 23-24); a desresponsabilização de Pilatos (*op. cit.*, p. 24); o açoitamento de Cristo (*ibidem*); a sentença definitiva de Pilatos (*op. cit.*, p. 25);

Nesta colecção, este folheto permite igualmente completar o retrato que vinha sendo esboçado do teatro de matriz religiosa, explicitando o contraste com a composição imediatamente anterior, consagrada ao mistério da Natividade¹⁰⁰.

os prantos de S. João e Nossa Senhora (*op. cit.*, p. 26); o caminho até ao Calvário e o encontro de Cristo e Verónica (*ibidem*); a crucificação de Cristo (*op. cit.*, pp. 26-27); o caminho de Nossa Senhora até ao Calvário e o encontro com Verónica (*op. cit.*, pp. 27-28); o pranto de Nossa Senhora diante da cruz (*op. cit.*, p. 29); a morte do Senhor (*ibidem*); as diligências que antecedem a descida da cruz (*op. cit.*, p. 30); o encontro de Nicodemos com José de Arimateia (*op. cit.*, pp. 30-31); a descida da cruz e a deposição do corpo nos braços da Virgem (*op. cit.*, pp. 31-32).

¹⁰⁰ Cf. *supra* o ponto 2.2.9. da presente dissertação, pp. 92-100.

3. Conclusões

Editar é um acto de afirmação. No caso da colecção de folhetos de cordel editada por José Oliveira Barata, parece-nos difícil não ver reflectido no conjunto de composições reunidas os pressupostos ideológicos expostos pelo seu autor em 1992, quando ainda estava envolvido nesse outro projecto de âmbito editorial.

Considerar a literatura divulgada através de folhetos de cordel como o produto de um subsistema cultural de índole popular que se teria afirmado, em Portugal, ao longo do século XVIII tem, a par da enorme vantagem de reconhecer a especificidade do fenómeno, três grandes inconvenientes: obliterar a sua dimensão e evolução diacrónica enquanto paradigma de publicação e de circulação vigente desde o século XVI; diminuir a importância da matriz culta no âmbito desta produção (mesmo escolhendo apenas a produção dramática); e homogeneizar o grupo dos seus autores e consumidores, sobretudo no que diz respeito às suas competências culturais, proveniência socio-económica e projecto pessoal.

A selecção feita espelha, em todo o caso, modelos de apreensão do real e de contacto com a instituição social e literária que, se podemos considerar característicos de uma *parte* da produção da época, são também uma consequência natural do desenvolvimento de uma *tradição* que se vinha afirmando há muito tempo e que, no caso do auto de inspiração vicentina e do drama pastoril, nasceu inclusivamente do cruzamento das esferas erudita e popular. Com efeito, essa mecânica percorre o conjunto dos folhetos analisados, assistindo-se à afirmação de sistemas de tipo dualístico ou bipolar, que associam o sagrado e o profano, o corpóreo e o abstracto, o nobre e o rústico, e ao triunfo da previsibilidade e da assystematicidade como conceitos operativos no contexto da criação poético-dramática (particularmente significativos no momento de explicar a longevidade de formas como os *arrenegos* ou o funcionamento das personagens arquetípicas e dos esquemas de embustes que eram apanágio do entremez). Assiste-se ainda à ridicularização constante de figuras tutelares com responsabilidades a nível familiar ou político (lembremo-nos, por exemplo, do papel da cidade de Lisboa no *Auto das Padeiras* e de Gaudêncio, Sancho Pança e Onofre ao leme de lares, ilhas e povoados desgobernados, respectivamente); à execução de planos de cooperação interclassista, como o de Manuel Jagodes e Quiquo no entremez intitulado *A aldeia de loucos*; à progressiva afirmação de grupos tendencialmente marginalizados, como as mulheres; à preferência por processos de *reconhecimento* em detrimento da

reflexão e da *imaginação*; e, por fim, a olhares extremamente positivos sobre conceitos tão problemáticos quanto o de *submissão*. Como traço uniformizador, temos, claro, a paródia e o riso libertador.

A nossa crítica prende-se, no entanto, com a impossibilidade de semelhantes modelos alternativos de diálogo com o real, com a sociedade e com o cânone instituído serem considerados como transversais ou exclusivos da produção dramática de cordel – em particular, da produção dramática de cordel de matriz popular. Mais uma vez, parece insistir-se nessa confusão deliberada entre um paradigma de edição e um conjunto de subgéneros dramáticos cuja vocação para a ruptura e para crítica foi aproveitada e desenvolvida por autores de origem, formação e prestígio diverso, difundidos em cordel ou em edições de outro tipo. Por outro lado, como já referimos, a posição de José de Oliveira Barata redonda também na sobrevalorização do aspecto cultural e sociológico desta prática – lamentavelmente abrindo mão da natureza e do significado literário de composições sobre as quais há ainda, desse ponto de vista, muito trabalho por fazer.

Bibliografia

1. Textos

Corpus

BARATA, José Oliveira de (coord.) (1988). *Literatura de Cordel*. Uma pasta com 10 folhetos facsimilados. Coimbra: Sala de Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Contém:

1. *Novo Entremez Intitulado A Aldeia de Loucos* (1784), Lisboa, Na Oficina de Domingos Gonçalves [15 páginas]
2. *Arrenegos que fez Gregório Afonso, criado do Bispo de Évora, com outros Arrenegos de Gil Vicente de Lisboa novamente impressos* (1766), Lisboa, Na Oficina de Francisco Borges de Sousa [8 páginas]
3. *Entremez Intitulado O Moço Esperto Logrado* (1777), Lisboa, Na Oficina de Francisco Sabino dos Santos [15 páginas]
4. *Auto das Padeiras, Chamado da Fome, ou do Centeio e Milho* (1638), Lisboa, por António Alvares, Impressor d'El-Rei Nosso Senhor [16 páginas]
5. *Entremez Intitulado O Grande Governador da Ilha dos Lagartos* (1774), Lisboa, Na Oficina de Francisco Sabino dos Santos [16 páginas]

BARATA, José Oliveira de (coord.) (1994-1995), *Literatura de Cordel*. Uma pasta com 10 folhetos facsimilados. Coimbra: Sala de Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Contém:

6. *Novo e Gracioso Entremez Intitulado Quanto Sofre quem se Casa e o Remédio para não Sofrer* (s. d.), José Rodrigues Calado (distrib.) [8 páginas]
7. *Aquí se contenien dos obras maravillosas, nuevamente compuestas. La primera una Práctica muy sentida entre el cuerpo y el alma. La otra es Rosario de Nuestra Señora la Virgen Santísima* (1639), Lisboa, por António Alvarez, Impressor d'El-Rey [8 páginas]
8. *A Força de uma Alegria* (1780), (s. l.), Na oficina de Crespim Sabino dos Santos [8 páginas]

9. *Prática de Três Pastores* (1626), Em Lisboa, por Mateus Pinheiro [18 páginas]
10. *Obra Novamente Feita da Muito Dolorosa Morte e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo Conforme Escreveram os Quatro Santos Evangelistas* (1659), Lisboa, Na Oficina de Domingos Carneiro [32 páginas]

Outros textos

- “Abenamar”, <https://depts.washington.edu/hisprom/espanol/ballads/balladaction.php>, fichas n.º 1475 e 1476 (consultado pela última vez no dia 29 de Março de 2016).
- CASTILHO, António Feliciano de (1869). *O médico à força. Comédia à Antiga de Molière; Transladado Liberrimamente da prosa original e redondilhas portuguesas [por] António Feliciano de Castilho*. Lisboa: Academia Real das Ciências.
- CERVANTES, Miguel de (2005). *Dom Quixote de la Mancha* (tradução e notas de Miguel Serras Pereira). Lisboa: Dom Quixote.
- PINTO, Fernão Mendes (1988). *Peregrinação* (transcrição de Adolfo Casais Monteiro). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- RESENDE, Garcia (1516). *Cancioneiro geral*: cum preuilegio [Foy ordenado e emendado por Garcia de Reesende fidalguo da casa del Rey nosso senhor e escriuam da fazenda do principe]. Almeayrm e acabouse na muyto nobre e sempre leall cidade de Lixboa: per Hermã de Cãmpos, <http://purl.pt/12096> (consultado pela última vez no dia 29 de Março de 2016).
- SILVA, António José da (1957). *Obras completas* (prefácio e notas do Prof. José Pereira Tavares). Vol. I. Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora.

2. Estudos

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (2011). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ARANGO, Manuel Antonio, (1980). “El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca” in *Thesaurus*, vol. XXXV, n.º 2, pp. 377- 386.
- ASENSIO, Eugenio (1971). *Itinerario del entremés*. Madrid: Editorial Gredos.

- BARATA, José Oliveira (1991). *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta.
- _____ (1992). *Algumas Reflexões sobre a Literatura Teatral de Cordel no Setecentismo Português*. Separata de “Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. A. Costa Ramalho”. Coimbra: s. ed.
- _____ (1998). *História do Teatro em Portugal (Séc. XVIII) – António José da Silva (o Judeu) no Palco Joanino*. Algés: Difel.
- BRAGA, Teófilo (1871). *História do Theatro Portuguez*. Vol. III, Porto: Imprensa Portuguesa.
- _____ (2005). *História da Literatura Portuguesa (Recapitulação)*. Vols. I-III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BROCHON, Pierre (1958). “La Littérature de Colportage” in *Histoire des Littératures*. Vol. III, Paris: Gallimard.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da; ANASTÁCIO, Vanda (2005). *O Teatro em Lisboa no Tempo do Marquês de Pombal*. s. l.: Museu Nacional do Teatro.
- CARO BAROJA, Julio (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones Istmo.
- CARREIRA, Laureano (1988). *O Teatro e a Censura em Portugal na Segunda Metade do Século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CAMÕES, José (2005). *Purgatório*, Cadernos Vicente (Coleção dirigida por Osório Mateus), Lisboa: Quimera, 1993. E-book: 2005.
- CASTRO, Aníbal Pinto de (1974). “Prefácio” in *Catálogo da Coleção de Miscelâneas. Teatro*. Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, pp. n. num.
- _____ (2008). *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CHARTIER, Roger (2002). *A História Cultural. Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel.
- CORREAS, Gonzalo (1992). *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia* (prólogo de Miguel Mir y edición de Victor Infantes). Madrid: Visor Libros.
- DAVIS, Jessica Milner (1978). *Farce*. Londres: Methuen.

- DIAS, Aida Fernanda (1978). *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos: contactos e sobrevivência*. Coimbra: Livraria Almedina.
- DÍEZ BORQUE, José María (1987). *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus.
- Editorial Franciscana (1994). *Caminho de Luz*. Braga: Edição da Editorial Franciscana.
- FARIA, Jorge de (1947). “O Teatro escolar dos séculos XVI, XVII e XVIII” in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências promovidas pelo “Século”. Lisboa: Editorial Século, pp. 257-278.
- FERREIRA, Luís Manuel Tarujo (2012). *Vai o diabo em casa do alfacinha: (des)amores e outras desordens nos entremezes de cordel de Setecentos*. Vols. I e II. Dissertação de doutoramento inédita. Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- FERRER DEL RÍO, Antonio; PEREZ CALVO, Juan (1851). “El Ciego” in *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: s. ed., pp. 374-378.
- FORSTER, E. M. (1974). *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Editora Globo.
- HILL, Raymond Thompson (1912). “The enueg” in *PMLA* 27, s. 1.: Modern Language Association, pp. 265-296.
- HUERTA CALVO, Javier (1985). “Estudio preliminar” in *Teatro breve de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Taurus, pp. 7-78.
- _____ (1988). “Poética de los géneros menores” in *Los géneros menores en el Teatro Español del Siglo de Oro* (edição de Luciano García Lorenzo), Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 15-31.
- _____ (2001). *El teatro breve en la Edad de Oro*. Madrid: Laberinto.
- JURADO SANTOS, Agapita (2005). *Obras teatrales derivadas de las novelas cervantinas (Siglo XVII): Para una bibliografía*. Kassel: Reichenberger.
- LANCASTRE, Maria José de (1982). *O Auto das Padeiras Chamado da Fome ou do Centeo e Milho*. Texto Anónimo de Século XVI. Introdução, Texto Crítico e Notas. Separata do vol. XVII dos *Arquivos do Centro Cultural Português*. Braga: pp. 703-827.
- LANCIANI, Giulia (1970). “Dagli enuegs alle parvoíces” in *Cultura Neolatina*. Fasc. 3. Vol. XXX. Modena: S.T.E.M. Mucchi, pp. 250-299.
- LE CUNFF, Françoise (2003). “Do Passeio Público ao Parque da Liberdade” in *Revista Camões*, n.º 15/16, pp. 179-186.

- MACHADO, José Pedro (1977). *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, vol. III. Lisboa: Horizonte.
- MADROÑAL, Abraham (1998). “Moralidad e ideário en los entremeses del XVII. Las obras de censura moral” in *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 149-158.
- _____ (2003). “Quiñones de Benavente y el teatro breve” in *Historia del teatro español* (dirección de Javier Huerta Calvo), vol. I. Madrid: Gredos.
- _____ (2004). “Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro” in *Arbor*, vol. CLXXVII, n.º 699-700. Madrid: s. ed., pp. 455-474.
- MARTINS, Mário (1978). “Teatro quinhentista da Paixão” in *Lusitânia Sacra*. Lisboa: Centro de Estudos de História Eclesiástica, pp. 7-35.
- NOGUEIRA, Carlos (2004). *O Essencial sobre a Literatura de Cordel Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1969). *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora.
- PIMENTA, Alberto (1965). “O conceito de diabo na Bíblia e em Gil Vicente” in *Revista Ocidente*, vol. LXIX. Lisboa: pp. 231-247.
- PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1972). “A Literatura Dramática em Portugal no Século XVII” in *Escritos Diversos*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 225-238.
- PINTO-CORREIA, João David (1993). *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- RAMOS, Ana Margarida (2008). *Os Monstros na Literatura de Cordel Portuguesa do Século XVIII*. Lisboa: Colibri / Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- REBELLO, Luiz Francisco (1972). *História do Teatro Português*. s. l.: Publicações Europa-América.
- RICO, Francisco (1990). *Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Editorial Crítica.
- ROCHA, Andrée Crabbé (1979). *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*. Biblioteca Breve, vol. 31. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1988). “Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro” in *Los géneros menores en el Teatro Español*

- del Siglo de Oro* (edição de Luciano García Lorenzo). Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 47-93.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José Javier (2008). “Tipos dramáticos de la farsa bilingüe renacentista: el caso del *Auto dos Enanos*” in *Pensínsula. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 5. Porto: Instituto de Estudos Ibéricos / Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 157-173.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1920). *Subsídios para a História do Teatro Português: Teatro de Cordel (Catálogo da Coleção do Autor)*. Lisboa: Academia das Ciências.
- SARAIVA, António José (1992). *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. Lisboa: Gradiva.
- SARAIVA, Arnaldo (1975). “Literatura marginal/izada (A propósito da ‘literatura de cordel’)” in *Literatura Marginal/izada*. Porto: Edição do autor, pp. 109-121.
- SENABRE, Ricardo (1988). “El lenguaje de los géneros menores” in *Los géneros menores en el Teatro Español del Siglo de Oro* (edição de Luciano García Lorenzo). Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 131-148.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos (1947). “Os pátios de comédia e o teatro de cordel” in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, 2.º Ciclo (1.ª Série) de Conferências promovidas pelo “Século”. Lisboa: Editorial Século, pp. 223-254.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1909). *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal*. Madrid: Cultura Española.
- VASQUES, Eugénia (2009). *Espaços Teatrais da Lisboa do Barroco aos Séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema.
- VEGA, Lope de (2003). *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (edição de Juan Manuel Rozas). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffbe6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consultado pela última vez no dia 27 de Março de 2016).
- VIEIRA, Domingos (1871). *Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*. Vol. I. Porto: Chardron & Moraes.
- VITSE, Marc (1988). “Burla e ideología en los entremeses” in *Los géneros menores en el Teatro Español del Siglo de Oro* (edição de Luciano García Lorenzo).

Madrid: Ministerio de Cultura – Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 163-176.

YOUNG, Karl (1911). “Officium Pastorum: A Study of the Dramatic Developments within the Liturgy of Christmas” in *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, vol. XVII, Part I, No. 4. Wisconsin: Academy of Sciences, Arts and Letters, pp. 299-396.